LIBRARY
Brigham Young University

IP
F600537

Gust. Ibener.

ML
100
.E529x
1840
vol. 6

Encyclopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften,

oder

Universal-Lexicon

der

Tonkunst.

Bearbeitet

von

M. Fink, Keferstein, Kretschmer, Prof. Dr. Marx, G. Nauenburg, Ludwig Rellstab, Ritter v. Seyfried, Schnyder, v. Wartensee, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode, m. A. und

dem Redacteur

Dr. Gustav Schilling.

Neue Ausgabe.

Sechster Band.

Riesenharfe bis **Zyka.**

Stuttgart.

Verlag von Franz Heinrich Köhler.

1840.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Riesenharfe, s. Meteorologische Harmonica.

Rigabellum, nach du Cange ein Instrument, dessen man sich vor Zeiten, ehe die Orgel erfunden war, in der Kirche zur Begleitung des Gesanges bediente. Nirgends aber findet man eine genügende oder auch nur andeutende Beschreibung davon.

Rigatti, Giovanni Antonio, ein Contrapunktist und fruchtbarer Kirchencomponist des 17ten Jahrhunderts. Man hat von ihm noch mehrere Bücher mehrstimmiger Messen u. Psalmen, Motetten u. dergl. mehr, meist mit Instrumentalbegleitung. 1640 dedicirte er Kaiser Ferdinand III. ein Werk, welches zu Venedig gedruckt wurde.

Rigaudon, eine Tanzmelodie von munterem, fröhlichem Charakter, im Allabrevetakt, und mit einem Viertel im Aufschlage. Der ganze Tanz besteht aus 2 Theilen, von welchen jeder 4 bis 8 Takte lang ist. Uebrigens giebt es auch Rigaudons mit 4 Reprisen. Nur auf dem Theater, und besonders in Balletten, kommen sie jetzt noch vor, wo sie dann bald einen ernsten, bald einen komischen Charakter haben können. Das einzig Unterscheidende am ganzen Tanze ist, daß das R. seine Einschnitte immer im vierten Takte hat und selten geschwindere Noten als Achtel (um des Tempo's willen). a.

Rigel, und **Righel** (wie die Franzosen bisweilen schreiben), siehe Riegel.

Righi, 1) Francesko, war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Capellmeister an der Jesuiterkirche zu Rom und zu seiner Zeit ein beliebter Kirchen- und Theater-Componist; jedoch kennt man von allen seinen Werken nur noch die Oper „l'Innocenza riconosciuta", welche 1653 unter Anderem zu Genua aufgeführt ward. — 2) Giuseppe Maria R., lebte etwas später als der vorhergehende, und stammte aus der Bolognesischen Schule. 1694 ward von ihm „la Bernarda" aufgeführt, zu welcher er auch den Text gedichtet hatte. Von seinen übrigen Werken, die sämmtlich für's Theater und ziemlich zahlreich waren, hat man aber sogar den Namen schon vergessen.

Righini, Vincenzo, im Jahre 1760 zu Bologna geboren, stammte aus einer angesehenen, aber zur Armuth herabgekommenen Familie. Wegen seiner ausgezeichnet schönen Stimme wurde er von seinen Eltern sehr früh in das Conservatorium seiner Vaterstadt geschickt, welches damals sehr schätzbare Lehrer, besonders auch im Gesange, besaß, und worin er bald zu einem guten Musiker überhaupt, vornehmlich aber zu einem vortrefflichen Sopranisten für die Kirche gebildet wurde. Eben aber weil man ihn so sehr gern hörte, ließ man ihn auch zu lange Sopran singen, und als sich endlich seine Stimme nicht mehr zurückhalten ließ und in Tenor übersprang, behielt dieser immer etwas Heiseres und Dumpfes. Den Grund zu den musikalischen Wissenschaften legte er unter der Leitung des so berühmten und damals noch muntern Pater Martini aus Bologna, und studirte bei ihm, wie man es damals nannte, den Contrapunkt. Ums Jahr 1778 kam er als Tenorist nach Prag zu der dasigen unter der Direction des Signor Bustelli stehenden italienischen Opera buffa. Obgleich er hier als Sänger nur mäßigen Beifall fand, so befleißigte er sich dagegen der Gesangscomposition mit so gutem Erfolge, daß er schon mehrere Opern und einzelne Scenen, als erste Proben seines Talents, mit Glück und Beifall aufs Theater brachte. Nachdem er 3 Jahre auf eine für ihn so nützliche als ehrenvolle Weise in Prag zugebracht hatte, wandte er sich nach Wien, wo er bei fleißiger Ausübung seiner Talente zur Composition noch das Glück genoß, von Kaiser Joseph II. zum Gesangslehrer der schönen Prinzessin Elisabeth von Würtemberg erwählt und zugleich als Capellmeister und Componist bei dem italienischen Operntheater angestellt zu werden. Je weniger auch die kunstsinnigen Wiener seiner Stimme Beifall gaben, desto mehr erkannten sie seine vortreffliche Gesangsmethode, und er ward bald einer der gesuchtesten und geachtetsten Lehrer des Gesanges daselbst, als welcher er auch so lange thätig und zufrieden lebte, bis ihn, um's Jahr 1788, der letzte Churfürst von Mainz zu seinem Capellmeister ernannte u. nach Mainz berief. Als Componist hatte er damals, außer kleinen Gesängen nnd Concert-Arien von mancherlei Art, nur einige komische Opern bekannt werden lassen; jene wurden sehr beliebt, in diesen aber erkannte man zwar den geistreichen Meister und besonders den trefflichen Sänger, das Ganze jedoch gefiel nicht sonderlich, was auch leicht zu erwarten stand, da das Komische nie sein Fach war, und er dafür weder Erfindung noch Laune, noch Kürze und Raschheit besaß. Aus einer Opera semiseria hingegen, die er zwar noch in Wien geschrieben, aber erst in Mainz vollendet zu haben scheint: „il Demagorgone", so über Gebühr nahe sie auch noch das Vorbild, dem er damals nachstrebte — Mozart nämlich — dem Auge bringt, ersieht man doch schon nicht nur die würdige Gattung, für welche er von der Natur bestimmt war, sondern auch in welchem Geist und Sinne, mit welchen Talenten, mit welcher Geschicklichkeit, Sorgsamkeit und beharrlicher Liebe er sich dieser Gattung in Zukunft widmen würde. Während dieses Aufenthalts in Mainz verschaffte ihm der Ruf von seiner sanften und gefälligen Muse auch den ehrenvollen Auftrag von dem damaligen Churfürsten von Trier, einem der feinsten Kunstkenner unter den Großen seiner Zeit, für ihn das Drama von Metastasio „Alcide al bivio" in Musik zu setzen, welches darauf zu Coblenz in Gegenwart des dasigen Hofes und unter R's eigener Direction mit verdientem Beifalle aufgeführt wurde. Diese Oper bezeichnet noch mehr und näher die Weise, welcher er von nun an stets treu blieb, und in der er stets würdiger und vollkommener ward. Endlich berief ihn König Friedrich Wilhelm II. von Preußen nach Berlin, um für das dasige große Operntheater die Opera seria „Enea nel

HAROLD B. LEE LIBRARY

Lazio" zu schreiben. Da diese Arbeit den ungetheilten Beifall des Königs erhielt, so ernannte ihn derselbe im April 1793 an Alessandri's Stelle zu seinem Capellmeister mit 4000 Thalern jährlichem Gehalt. Hier fühlte sich nun Righini bei der Gnade seines Königs, der Achtung des Publikums und der Liebe der ihm untergeordneten braven Capelle so glücklich, daß er im Jahre 1794 die junge u. schöne Demoiselle Kneisel, welche er als beliebte Opernsängerin des Frankfurter Theaters in Mainz kennen gelernt hatte, heirathete, sich aber auch schon im Jahre 1800 wieder von ihr scheiden ließ (siehe unten). Da ihn nach dem wenige Jahre nach seiner Anstellung in Berlin, am 17ten November 1797, erfolgten Tode des Königs, auch dessen Thronfolger auf eine ehrenvolle Weise in seiner Würde bestätigte, so verließ er Berlin seitdem nicht wieder, außer im Jahre 1798, wo er seine Gattin auf kurze Zeit nach Hamburg begleitete, und während seiner letzten Reise nach Italien. Im Frühlinge 1812 reiste er nämlich nach seiner Vaterstadt Bologna, um sich dort von einem Uebel heilen zu lassen, woran er schon früher gelitten und von dem ihn ein dasiger geschickter Arzt durch eine glückliche Operation bereits schon einmal befreiet hatte. Auf diese zweite Operation aber erfolgte leider am 19ten August 1812 der Tod. Er war kaum 52 Jahre alt geworden. Mit dankbarer Trauer führte die Königliche Capelle in Berlin im October 1812 zu seinem Andenken ein feierliches Requiem in der katholischen Kirche auf. Righini's Betragen im Umgange war völlig anspruchslos und sehr gefällig. Er führte stets ein stilles, eingezogenes Leben und hat sicher nie Jemand wissentlich beleidigt. Von Person war er ein wohlgewachsener Mann von blühendem Ansehen, wie sein im Jahre 1803 von Bollinger in Berlin gestochenes, wohlgetroffenes Bildniß beweist. Seine Compositionen gehören, ihrem Charakter nach, mehr der deutschen als der italienischen Schule an; kein Italiener hat so wie er den gediegenen Ernst und die Harmoniefülle der Deutschen mit dem Flusse der italienischen Melodie vereinigt; keiner steht Mozart, seinem Vorbild, so nahe wie er; keiner besitzt diese Solidität und Gründlichkeit der Ausführung. Seine Direction bei Aufführung großer Musikstücke war musterhaft; sie war ruhig, ohne kalt, präcis und scharf, ohne pedantisch und affektirt zu seyn. Als Lehrer des Gesanges hat er bis zu seinem Lebensende fortgewirkt und mehrere vortreffliche Schüler und Schülerinnen gezogen. Für die Kirche hat Righini nur zwei bedeutende Werke geliefert: im Jahre 1790 die Messe zur Krönung Kaiser Leopold's II., und 1810 das Te Deum laudamus zur Geburtstagsfeier der Königin Louise von Preußen. Jene Krönungsmesse zu schreiben, lag ihm, als damaligem Churfürstl. Mainzischen Capellmeister, ob, und er zog sich als ein erfahrner Musiker und kluger Italiener aus der Sache. Was es bei dieser höchst anziehenden und prachtvollen Feierlichkeit überall zu sehen gab, machte einem Jeden ein anhaltend aufmerksames Hören unmöglich. Righini schrieb daher seine Messe ziemlich kurz, möglichst glänzend, sehr populär, und damit gut. Doch wird dem Kenner im Ganzen beider Werke, und noch mehr in manchen Einzelnheiten derselben, nicht entgehen, daß der Componist, auch wenn er ernstlich gewollt hätte, schwerlich jemals etwas wahrhaft Erhabenes im eigentlichen Kirchenstyle würde zu Stande gebracht haben. Und dieserhalb kann man füglich den großen Beifall, den jenes Te Deum in Berlin erhielt, wenigstens größtentheils, der allgemeinen freudevollen Theilnahme an dem Geburtsfeste der geliebtesten Königin selbst, wie auch der Gewalt der überreichen Besetzung, die Righini allerdings zu glänzenden Effecten zu benutzen wußte, zuschreiben. Righini's Opern, wie er sie seit der Zeit seiner Reife, also etwa von 1790 an, schrieb, mithin sein „Alcide", seine „Arianna", „Armida", „Ata-

lanta", sein „Enea nel Lazio", „Tigrane", „la Selva incantata" und „Gerusalemme liberata", sind eigentlich keine Opern-, sondern Concert-Musik; aber die größeren, ausgeführteren Stücke derselben gehören auch zu dem Herrlichsten, was jemals von Gesang dieser Art geschrieben worden ist. Vor Allem ist das Terzett, Quartett und Quintett kaum von einigen, die recht eigentliche Baßarie aber von keinem einzigen Componisten trefflicher bearbeitet worden als von ihm. Für die Bühne haben seine Charaktere zu wenig Bestimmtheit, Begränzung und Individualität, und seine ganze Schreibart geht zu sehr in die Breite, — er mußte sich, so zu sagen überall, wo er etwas Gutes zu sagen hatte, ganz ausreden; auch haben die einzeln an sich trefflichen Ausführungen bedeutender Scenen und Situationen zu wenig Verschiedenheit gegen einander, und überhaupt zu Wenig von dem, was sie einander unterordnen und erst als Hauptgruppen eines theatralischen Ganzen vereinigen sollte. Aber, wie gesagt, diese Hauptstücke als Concertmusik betrachtet, oder auch — kann man das — das Ganze einer solchen Oper als decorirtes Concert von der Bühne genossen, freilich gut ausgeführt u. besonders schön gesungen, gewährt einen unbeschreiblichen Genuß, und eben in sofern, eben darum werden Righini's Opern, als Lieblingswerke gebildeter Kunstfreunde und Fundgruben für Concertdirectoren, wie für vorzügliche Sänger und Sängerinnen, noch lange bestehen, bilden, erfreuen, ja theilweise wahrhaft entzücken. Vereinigen doch ihre Hauptstücke Alles in sich, was man von dieser Gattung nur wünschen kann: trefflichen, fließenden u. doch kunstreichen, glänzenden und doch natürlichen, schön verflochtenen und doch stets klaren Gesang; meisterhafte Behandlung des Orchesters: immer reich und nie überladen, immer obligat und nie zerstreut oder die Hauptsache verdunkelnd, immer effectvoll und nie den Gesang überbietend. Dabei überall Ordnung, schönes Verhältniß der Ideen gegen einander und eine stets anständige, nicht selten edle und großartige Harmonie, erbauet auf das sichere Fundament kräftiger Bässe; überall auch Ausführbarkeit und keine unbelohnende Schwierigkeit, überall Benutzung der größten und natürlichsten Reize, sowohl jeder gebildeten Menschenstimme als jedes gut behandelten Instruments. Seine zahlreichen Compositionen für den Gesang mit Begleitung des Pianoforte, als: Lieder, Canzonetten, Arien, Duette u. s. w., sind sicher noch zum Theil in jedes guten Sängers Händen, so wie seine Singübungen in den Händen eines Jeden, der es werden will. Es braucht daher kaum erwähnt zu werden, daß jene mannigfaltig, immer sehr anziehend, zum Theil ganz allerliebst, diese gründlich, geschmackvoll und sehr lehrreich sind. In den deutschen Liedern wird man es ihm, der die Conversationssprache seines zweiten Vaterlandes zwar verstand und allenfalls sprach, in der poetischen aber nie heimisch werden konnte, nicht zu hoch anrechnen, daß er das Einzelne in seinen Texten oft fallen ließ und sich nur an das Allgemeine, an die durchs ganze Gedicht herrschende Empfindung hielt, zumal da er diese fast nirgends verfehlte u. nicht selten meisterlich auszudrücken wußte. v. Wzrd.

Righini, Mad. Rosine Eleonore Elisabeth Henriette, geb. Kneisel, Gattin des vorhergehenden, eine der schönsten Frauen, wie vortreffliche Sängerin. Ihr Vater war Flötist in dem Orchester, und ihre Mutter eine achtungswerthe Schauspielerin an dem Theater zu Stettin, wo sie 1767 geboren wurde. 1782 kam sie nach Berlin und betrat hier zum ersten Male das Theater. 1787 ging sie mit der Großmann'schen Gesellschaft nach Hannover, wo sie nach kurzer Zeit Gelegenheit fand, eine Reise nach London zu machen. Hier in London erst bildete sich ihr Gesangstalent vortheilhaft aus; früher hatte sie mehr im Schauspiele als in der Oper gewirkt, was ihr jedoch bei

den späteren Darstellungen in dieser von großem Nutzen hinsichtlich des Spiels seyn mußte, und manche Schwäche deckte, welche ihr als Sängerin für die ganze Zeit ihres Lebens blieb, wie namentlich im Recitative. Nach Deutschland zurückgekehrt, ging sie zuerst nach Frankfurt, trat (a.n 27sten Juli 1793) in Paisiello's „Müllerin" auf, und fand ungetheilten großen Beifall. Sie ward auf eine lange Reihe von Jahren für die Frankfurter Bühne gewonnen; der französischen Kriegsunruhen wegen jedoch mußte sie nach Berlin flüchten, und hier verheirathete sie sich, wie schon im vorigen Artikel erzählt ist, mit Righini, als dessen Gattin sie denn auch bald ein Engagement bei der Opera buffa, dem damaligen Sammelplatze aller jungen Sängerinnen zu Berlin, die sich durch ihr Talent bei Hofe empfohlen hatten, erhielt. Mit dem Tode des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen hörte bekanntlich dieses Institut in Berlin auf, und auch Mad. Righini erhielt ihren Abschied. Deshalb brachte sie ihr Gatte nun nach Hamburg, wo sie eine Stelle als erste Sängerin erhielt und in Martini's „Baum der Diana" am 19ten October 1798 zum ersten Male auftrat. Die Hamburger waren ganz entzückt über ihre Leistung, und Dichter und Zeichner beeiferten sich, in Versen und Portraits ihre Kunst zu verewigen. Im Juni 1800 kehrte sie nach Berlin zurück und, wie ebenfalls schon im vorigen Artikel erwähnt worden ist, jetzt ließ sich Righini von ihr scheiden. Dieser Act aber hatte einen heftigen Einfluß auf ihr ganzes Nervensystem, das mit einem Male ganz zerrüttet erschien. Schon in Berlin erkrankt, kehrte sie im September nach Hamburg zurück; man that hier Alles, ihre Gesundheit wieder herzustellen, aber vergebens: sie sang nie wieder, und ihr Körper unterlag endlich am 25sten Januar 1801 einem Zehrfieber, aber zu Berlin, wohin man sie im Sommer 1800 gebracht hatte, um ihre Kinder noch einmal sehen zu können.

Rileh, der Name einer in Rußland unter dem Landvolke sehr gebräuchlichen ganz einfachen Leyer.

Rinaldini, D. Soccorso, von Fabriano aus dem Römischen gebürtig, wurde im Jahre 1746 als Capellmeister an der Kirche der Madonna de Monti zu Rom angestellt und erwarb sich als guter Gesangs- u. Compositionslehrer seiner Zeit großen Ruf. Von seinen Werken aber ist keins und über ihn selbst auch weiter Nichts mehr bekannt.

Rinaldo di Capua, einer der größten italienischen Componisten des vorigen Jahrhunderts, führte den Zunamen von seiner Vaterstadt Capua, wo er um 1706 geboren wurde. Er war der natürliche Sohn eines sehr vornehmen Mannes, und studirte die Musik anfänglich zu Neapel blos zu seinem Vergnügen, da ihm das Vermögen seines Vaters eine sorgenlose Zukunft sicherte. Durch manche unglückliche Ereignisse jedoch nahm dasselbe bald bedeutend ab, und nun mußte er die Kunst zu seinem eigentlichen Berufe erheben, was denn auch mit eben so vielem Fleiße als Glücke geschah. Noch nicht 17 Jahre alt hatte er eine Oper fertig, und in Wien, wo sie zur Aufführung kam, erhielt sie glänzenden Beifall. Nun ging er rüstig und mit Muth auf dem einmal betretenen Wege der dramatischen Composition weiter, und das Schicksal blieb ihm in künstlerischer Hinsicht auch immer ziemlich geneigt, nur in seinen äußeren Lebensverhältnissen hatte er manches Unglück zu erfahren. So namentlich an seinen Kindern. Als er, im Alter bereits vorgerückt, einmal sich mit Hülfe seiner in frischer Jugend vollendeten und wirklich auch vortrefflichsten Werke aus einer drückenden Verlegenheit reißen wollte, hatte die herrlich geschriebenen Partituren sein Sohn heimlich

als Maculatur verkauft. Diesem Umstande ist es denn vielleicht auch zuzuschreiben, daß von seinen Werken nur sehr wenige noch vorhanden sind: eine Operette „le Bohemienne", welche in Partitur gestochen wurde; die Oper „il Vologese", welche 1739 zu Straßburg auf die Bühne kam und von der Handlung Breitkopf und Härtel als Manuscript angekauft wurde, und das 1753 zu Paris aufgeführte Intermezzo „la Donna superba", nebst einigen einzelnen Scenen und Gesängen, welche sich gleichfalls in der Breitkopf-Härtel'schen Manuscripten-Sammlung befanden. Seit 1760 lebte er in Rom und componirte für die dortigen Theater kleinere Stücke. 1770 traf ihn Burney daselbst, aber schon als einen körperlich sehr schwächlichen u. vom Alter und Kummer gedrückten Mann. So läßt sich annehmen, daß er bald darauf gestorben ist. Viele haben diesem R. die Erfindung des begleiteten Recitativs zugeschrieben; allein wie wir aus dem Art. Recitativ wissen, ist dies ein Irrthum. Gestand doch R. auch gegen Burney selbst, daß er nur einer der Ersten gewesen sey, welche lange Ritornelle oder Zwischenspiele in die Recitative einführten, durch welche heftige Leidenschaften ausgedrückt werden sollten. Nach Burney's Behauptung hatte R. schon 1770 sich selbst überlebt, und waren seine Compositionen schon damals hinter dem herrschenden Zeitgeschmacke zurück, so gediegen sie auch in rein musikalischer Hinsicht bearbeitet seyen. 17.

Rinforzando (ital. abgek. rinf., auch rf., rfz.) — verstärkend; bedeutet, daß eine oder, nach Beschaffenheit der Melodie, mehrere Noten, ja selbst Takte, mit größerer Stärke des Tones vorgetragen werden, dieselben einen gewissen geschärften Accent oder Nachdruck erhalten sollen. Nach dem eigentlichen Sinne des Worts sollte es mit crescendo gleichbedeutend gebraucht werden, und nur sforzando (s. d.) das plötzliche Hervorheben eines Tones andeuten; allein es werden diese oft verwechselt, u. in neuerer Zeit fast mehr rinforzando als sforzando für dieses kurze forte angewendet, das sich nur auf eben die eine oder zwei Noten erstreckt, über oder unter welchen es steht. Der Ausdruck rinforzato, welches nur das Participium der passivischen Form des Verbums rinforzare ist, u. also durch verstärkt übersetzt werden muß, gilt in der Musik ganz gleich mit jenem rinforzando, dem Particip der activischen Form. a.

Rinforzato, s. den vorhergehenden Artikel.

Ringelpauke nennen Einige auch die sog. Rappel (s. d. Art.), Andere das Tamburin (s. d.), wegen der Ringe und Schellen, welche sich bisweilen an beiden Instrumenten befinden.

Rink, Johann Christian Heinrich, Großherzogl. Hessischer Hoforganist zu Darmstadt, geboren am 18ten Februar 1770 zu Elgersburg im Herzogthume Gotha, wo sein Vater Schullehrer war, zeigte frühe schöne Anlagen und große Neigung zur Musik, und erhielt von mehreren tüchtigen Lehrern in Thüringen, vorzüglich von Kittel in Erfurt, einem Schüler Sebastian Bach's, gründlichen Unterricht im praktischen Spiel verschiedener Instrumente, und in der Composition, von Kittel namentlich im Orgel- und Clavierspiele. Im Begriff, nach Göttingen zu gehen und dort Forkels musikalische Vorlesungen zu benutzen, erhielt er 1790 einen Ruf als Stadtorganist nach Gießen. Bei geringer Einnahme lastete bald eine Masse Privatstunden auf dem jungen Manne, der nur in der Nacht die Werke eines Bach, Mozart und anderer Meister, denen er mit einer heiligen Liebe ergeben war, so wie die besten theoretischen Schriften studiren konnte. Doch war dem Unersättlichen in dem, was wahre Kunst betrifft, auch keine Mühe, sie zu erlangen,

zu groß. 1792 ward er zum dritten Stadtschullehrer, 1793 zum Schreiblehrer und 1805 zum Musiklehrer am Gymnasium zu Gießen befördert, erhielt aber in demselben Jahre noch einen Ruf als Stadtorganist, Cantor und Musiklehrer am Gymnasium und als Mitglied der Hofcapelle nach Darmstadt, wo er dann, in Folge seiner ausgezeichneten Dienstleistungen, 1813 zum Hoforganisten und 1817 zugleich zum wirklichen Cammermusikus bestellt ward. Es konnte nicht fehlen, daß der damalige blühende Zustand der Musik am Hofoperntheater zu Darmstadt vielfach anregend und belehrend auf Rink wirkte, obgleich sein Talent sich mehr zur Kirchenmusik hinneigte. So ist er im Ganzen ein wahrhaft durchgebildeter Musiker, verdient jedoch eigentlich nur auf dem Gebiete der Kirche; hier aber auch in einem Maaße, wo er wahrlich von nur sehr wenigen der lebenden verwandten Künstler erreicht werden dürfte, denn wenn auch in der That weniger großartig u. originell in seinen Schöpfungen als gefällig, ansprechend und lieblich, so wirkt R. doch als ausgezeichneter Orgelspieler, als Componist und als vorzüglicher Musiklehrer in Wahrheit Großes. Er ist jetzt einer unserer größten Meister auf der Orgel, und ohne ihn vielleicht mit einem Kuhnau, Hesse, Vogel u. A. in Vergleich stellen zu wollen, bewahrt er so viel Eigenthümliches in der Behandlung seines Instruments, daß man ihn einzig in seiner Art nennen darf. Hätten wir ihn nie gehört, so liegt diese Eigenthümlichkeit schon in seinen Werken, aus deren reicher Zahl wir hier nur die treffliche „Orgelschule", die Orgelvorspiele, „Choralbuch mit Zwischenspielen für das preußische Westphalen", „Neues Choralbuch für das Großherzogthum Hessen" (1815), „Praktische Ausweichungsschule" (Mainz 1830), „der Choralfreund" (mehrere Jahrgänge), die Cantaten, und jene Orgelstücke hervorheben, welche er dem Meister Vierling noch dedicirte. Auf und vor der Orgel scheint Alles erfunden worden zu seyn; Alles edel, ernst, sanft rührend, so wahrhaft fromm, und wenig jener erschütternden Art, womit so manche neuere Orgelspieler ihren Gemeinden zu imponiren suchen, oder ausartend in ein niemals Wahres und Großes wirkendes Tonfarbenspiel. Selbst in den mächtigen Fugen bleibt R. seinem, aber auch stets eingreifenden Charakter treu. Wir wüßten angehenden Orgelspielern keine besseren Werke in die Hand zu geben als die von R., zum fleißigen Studium u. ihrer Bildung. Auch als Theoretiker hat R. sich durch viele Beiträge in die Zeitschrift „Cäcilia" bewährt. Sie anzuführen würde für uns hier zu weitläuftig seyn; aber anderen müssen wir doch, daß R. auch von dieser Seite her seine alte, gediegene Schule nicht verleugnet, und so vor jedwed bösem Einflusse der bloßen Mode und des entarteten Geschmacks mit energischer Kraft sich zu sichern gewußt hat, was zu der Entschiedenheit zurückführt, womit er gleich in seinen ersten jugendlichen Anfängen die vorherrschende Richtung seines Talents verfolgte.

Rink oder Ringk, Johann, geboren zu Frankenhayn in Thüringen um 1730, blühete besonders in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts als ausgezeichneter Orgelspieler. Sein erster Lehrer war der Cantor Kellner in Gräfenrode gewesen; nachgehends studirte er die Composition noch bei dem Capellmeister Stölzel. 1754 erhielt er einen Ruf als Organist an die Marienkirche zu Berlin. Ein vorzügliches Geschick besaß er im Extemporiren über frei gewählte Fugenthema's. Man erzählt, daß er stundenlang in freier Fantasie eine glänzende Fuge habe durchführen können. Er starb zu Berlin um 1784.

Rinuccini, Ottavio. In dem Artikel Oper sind die Verdienste, welche dieser alte italienische Dichter um die Erfindung des musikalischen Dramas hatte, und sein wahrer Antheil daran schon genügend hervorgehoben

worden, so daß wir hier nur in Kürze noch seine Lebensgeschichte nachzuholen haben. Er stammte aus einer adeligen Familie und ward 1550 zu Florenz geboren. Sein Talent als Dichter und ein höchst angenehmes Aeußere machten ihn als Jüngling schon zu einem Liebling der sog. schönen Welt. Er kannte seine Vortheile, und strebte auch nicht wenig darnach, sie geltend zu machen. Das Verlangen nach Ruhm und Aufsehen in der Welt zu erregen, brachte ihn dazu, daß er Theil an den Neuerungen nahm, welche einige Künstler, die in dem Artikel Oper nahmhaft gemacht sind, auf dem Gebiete der Musik einführten. Er selbst war durchaus nicht musikalisch, und wenn ihm von mehreren Seiten her schon geradezu die Erfindung der Oper zugeschrieben worden ist, so kann das zum wenigsten nur ein Irrthum seyn. Sein musikalischer Helfeshelfer war Jacob Peri, der auch die „Dafne" (1597), „Euridice" (1600), „Arianne" und „Arethusa", welche R. dichtete, in Musik setzte. Besonderes Glück machte R. bei den Damen, um deren Gunst er auch auf alle Weise buhlte. Der Maria von Medicis, Königin von Frankreich, folgte er hieher und König Heinrich IV. ernannte ihn auf deren Fürsprache auch zu seinem Cammerjunker. Indeß muß diese Favorite nicht von Dauer, wenn nicht von bitteren Folgen gewesen seyn, denn er kehrte bald nach Italien zurück und soll sich niemals wieder in Liebeshändel eingelassen, vielmehr nun ein sehr eingezogenes, ja mönchisches Leben geführt haben. Uebrigens kann auch Uebersättigung die Ursache dieser Umwälzung seines Charakters gewesen seyn. Er starb 1621 zu Florenz, wo er nach der Rückkehr aus Frankreich seinen bleibenden Wohnsitz genommen hatte. Dr. Sch.

Riotte, P. J., Wiener Componist, starb um 1819. Man hat von ihm viele kleinere Sachen für Instrumente, namentlich für Pianoforte, Violine und Flöte. Für letztere schrieb er auch ein Paar Concerte. Sonst bestehen alle seine Werke in Variationen, Rondo's, Amusements ꝛc., und haben viel Melodie, gefälligen harmonischen Fluß, wie es die Unterhaltung erfordert, für welche allein sie auch bestimmt zu seyn scheinen. Ins Concert gehören die wenigsten.

Rippe, s. Resonanzboden.

Ripalta, Giovanni Domenico, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts Capellmeister an der Johanniskirche zu Monza bei Mailand, war auch daselbst geboren und zu jener Zeit als Orgelspieler berühmt. Seine höchste Blüthe fällt ungefähr in die Zeit um 1570. Damals hörte ihn auch König Heinrich III. von Frankreich, als er durch Monza reiste. Derselbe war so ergriffen von seinem Spiel, daß er ihn bitten ließ, mit ihm nach Frankreich zu gehen. Ripalta schlug jedoch, aus Liebe zu seiner Vaterstadt, die Einladung aus, und blieb nun auch bis an seinen Tod in Monza. Durch ein Testament vermachte er all' seine Habe der Kirche, der er so lange gedient hatte. Unter seinen Compositionen waren besonders die Messen ausgezeichnet. Eine für 5 Stimmen ward noch 1629 in Partitur zu Mailand gedruckt. 33.

Ripieno (ital.), in eigentlicher Bedeutung voll, ausgefüllt; steht dem concertando und obligato entgegen. Sey es nun, daß man nur dann Chor und Orchester für vollständig ansah, wenn alle Ripienstimmen gesungen oder gespielt wurden; oder sey es, daß man dadurch andeuten wollte, diese Stimmen seyen nur Ausfüllungsstimmen: man bezeichnet mit dem Worte ripieno — 1) in allen Tonstücken für ein volles Orchester, wie Sinfonien, Ouverturen, Messen, Cantaten, Oratorien ꝛc. jede doppelt oder mehrfach besetzte Stimme, wie z. B. die Chor- und Bogenquartettstimmen,

die nur der erhöheten Wirkung wegen von mehr als einem Individuum oder 2 aus einer einzigen Notenstimme singenden oder spielenden Individuen zugleich vorgetragen werden. So sind z. B. die Prim-Violinspieler am zweiten, dritten ꝛc. Pulte Ripienspieler, obgleich sie ganz dasselbe spielen, wie die Prim-Violinspieler am ersten Pulte; — 2) nennt man Ripienstimmen, und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Worts, jene, welche nur im Tutti mitwirken und im Solo, sey es nun eines Concertes für irgend ein oder mehrere Instrumente oder eines Gesangstückes, eine sehr sparsame, einfache und schwache Begleitung abgerechnet, Pausen zählen. In diesem Sinne ist denn auch der Basso ripieno (Ripienbaß) zu verstehen, der dem Basso continuo (s. d.) entgegensteht, und diejenige Grundstimme andeutet, welche nur die Ritornelle verstärken, aber die Begleitung der Solostimme schweigen soll, damit das Accompagnement die Hauptmelodie der Solostimme nicht übertönt. — 3) Werden mit dem Worte ripieno auch diejenigen Stimmen bezeichnet, welche blos zur Ausfüllung und Verstärkung eines Tonstücks dienen, wie die sog. Füllstimmen, als Trompeten, Hörner, Hoboen, Clarinetten, wenn sie nicht obligat gearbeitet, sondern blos zur Ausfüllung und Verstärkung der Harmonie oder Hauptstimmen gesetzt sind. — Was man unter Ripienspieler, Ripienist ꝛc. zu verstehen hat, ist nach all' diesem leicht begreiflich. Es ist dieß derjenige Musiker, der mit anderen Künstlern gemeinschaftlich eine der vier Hauptstimmen (Quartett) der vollen Orchestermusik ausführt. Bei Vokalmusiken heißt derselbe Chorsänger. Oder es ist derjenige, welcher eine sogenannte Füllstimme eines mehrstimmigen Tonstücks allein vorträgt; also der vollkommene Gegensatz von Solospieler und Concertist. Sonach nimmt der Ripienist äußerlich immer eine untergeordnete Stelle ein; denn er muß sich ganz nach dem Anführer oder Vorspieler richten und in das Ganze schmiegen, ohne im Spiel sich willkührliche Verzierungen u. dgl. erlauben zu dürfen. Indeß sind die Anforderungen an einen guten Ripienisten, besonders bei der Violine so groß, daß es in manchem Betracht fast leichter ist, Solo, oder — was dasselbe ist — eine Principalstimme zu spielen als eine Ripienstimme gut auszuführen. Das Erste was man von einem Ripienisten verlangt, ist ein starker, voller und markiger, auch sehr reiner Ton. Eine Solostimme unterscheidet sich von einer vollstimmigen Musik, die hier gleichsam den Gefühlsausdruck einer ganzen Volksmenge repräsentirt, durch die Feinheit des Ausdrucks individueller Empfindungen und deren Modifikationen; der Ausdruck der Masse ist natürlich stärker und körniger, als der Ausdruck eines einzigen Gliedes derselben, und so hat denn also ein Ripienist sein Instrument auch kräftiger zu rühren als ein Solospieler; allein wo er diesen nur harmonisch begleitet, muß er die ganze Erscheinung seines Tones streng und genau nach dem Vortrage des Concertisten modificiren und ordnen, und das ist keine geringe Aufgabe, zu deren Lösung in der That mehr gehört als bloser Mechanismus. Man sehe den Art. Accompagnement. Zweitens muß ein Ripienist Fertigkeit im Notenlesen und sog. Treffen besitzen. Der Solospieler hat Zeit u. Gelegenheit genug, seine Stimme vor dem öffentlichen Vortrage einzustudiren und zu üben; der Ripienist aber erhält seine Stimme erst, wenn die öffentliche Aufführung wirklich vorbereitet wird. Der Solospieler tritt gleichsam fertig gemacht hin, wo der Ripienist zu jeder Zeit fertig dastehen soll. Welche viele Uebung und Gewandtheit aber Notenlesen und Treffen erfordern, ist bekannt. Hand in Hand mit dieser zweiten Erforderniß geht die dritte an einen guten Ripienisten: Festigkeit im Takte, die oft so weit nothwendig ist, daß sie sich von dem Willen oder mancherlei Zufälligkeiten eines Solo-

spielers abhängig machen kann. Der Solospieler kann sein Tempo wählen und nehmen wie er will; der begleitende Ripienist muß ihm folgen, und wahrlich nicht selten auf eine Weise folgen, daß bei strenger Festhaltung des ersten angegebenen Zeitmaaßes der Solospieler schwerlich seinen Satz durchzuführen im Stande seyn würde; oft sogar werden diesem Modificationen in dieser Hinsicht, ein Eilen und Nachlassen, Schleppen ꝛc. nothwendig; der Ripienist muß ihm auch alsdann mit Geschick zu folgen wissen. Dazu gehört, um es gut zu können, ein bedeutender Grad von Gewandtheit. Viertens ist einem guten Ripienisten nothwendig: äußerste Pünktlichkeit in Ansehung der vorzutragenden Noten und des Stärke-Grades der Intonation. Der Solospieler kann unter gewissen Bedingungen Veränderungen ꝛc. mit den in seiner Stimme enthaltenen Noten vornehmen, und dadurch sich Manches erleichtern; der Ripienist muß Note für Note so spielen, wie sie dasteht und nicht im Mindesten anders, und wär' der Satz auch noch so schwierig auf seinem Instrumente auszuführen. Endlich fünftens muß der Ripienist auch das Vermögen besitzen, den Sinn und Ausdruck eines Tonstücks schnell zu fassen, um zur Vollendung des Ganzen auch seinerseits das Nöthige beitragen zu können. Wollten wir diesen sehr wichtigen Satz noch weiter ausführen, so müßten wir manches schon in den Artikeln Aufführung, Darstellung, Accompagnement, Vortrag ꝛc. Gesagte wiederholen, wozu der Raum fehlt, weshalb wir den Leser das Betreffende dort einzusehen bitten. Beachtungswerthe Abhandlungen über den Vortrag einer Ripienstimme oder die Pflichten eines Ripienisten besitzen wir von Quanz und Reichardt. — dr.

Ripienspieler oder Ripienist, s. den vorhergehenden Artikel.

Ripienstimme, der Gegensatz von Principalstimme, Hauptstimme ꝛc., s. Begleitung, Füllstimme und oben Ripieno; ferner auch hinsichtlich der technischen Behandlung der Ripienstimmen die Art. Besetzung, Instrumentation, Partitur, und die damit in Verbindung stehen.

Risch, Georg Matthias, geboren zu Ilmenau 1710, war zwar Musiker, aber bekannt u. in gewissem Betracht auch berühmt nur als Verfertiger der sog. Gambenwerke, welche man im vorigen Jahrhundert unter allerlei Namen, als Bogenclavier, Bogenhammerclavier ꝛc. (s. d.) besaß. Eine Sonate, welche er eigens für ein solches Instrument gesetzt hatte, erschien 1756 gedruckt. Seinen Aufenthalt hatte er für beständig in Ilmenau genommen; von hier aus machte er mit seinen Instrumenten bisweilen auch Reisen, theils um damit zu handeln, theils um sich auf denselben hören zu lassen. Er starb in den 80er Jahren.

Risoluto (ital.) — entschlossen, kräftig, beherzt; eine Vortragsbezeichnung, die weniger auf das Tempo als auf die äußere Behandlung der Töne sich bezieht, daher auch gewöhnlich nur noch einer andern Ueberschrift beigesetzt wird, z. B. Allegro risoluto, ein nicht sowohl rasch als mit männlicher Entschlossenheit vorzutragendes Allegro, in welchem die Töne eher stark und markig angegeben, als weich gespielt und das staccato besonders hervorgehoben werden muß. Aneinander geschleifte Töne, empfindsame Verbindungen und zarte Nuancirungen entsprechen dem Begriffe des risoluto durchaus nicht. a.

Ristori, Giovanni Alberto, aus Bologna gebürtig, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts berühmt als Componist. Seine Studien hatte er in Bologna gemacht; 1713 setzte er daselbst die Oper „la Pace trion-

fante in Arcadia", 1714 „Euristeo". Beide lassen sich aber nur als Jugendarbeiten ansehen. Später widmete er sich besonders dem Kirchenstyle, schrieb viele Messen und dahin gehörige Sachen, und nur hie und da brachte er eine Oper fertig, von welcher in Deutschland aber auch Nichts als nur einzelne Pieçen bekannt wurden. Gegen 1740 machte er eine Reise durch Deutschland nach Rußland. In Petersburg erhielt er die Stelle eines Kaiserl. Capellmeisters. Fünf Jahre ungefähr blieb er in Petersburg, dann kehrte er zurück, und kam unter anderem auch nach Dresden, wo er 1747 als Kirchencomponist, 1750 aber auch als Capellmeister angestellt ward. Von seiner Wirksamkeit hier in Dresden liegt leider keine Nachricht mehr vor. Daß er ebenfalls besonders in der Kirchencomposition thätig war, brachte schon sein erstes Amt mit sich, und beweisen auch die einzig noch von ihm in Manuscript vorhandenen Werke: Sanctus, Kyrie, Gloria, vollständige Messen ꝛc., wovon ein Kyrie cum Gloria mit 9stimmiger Instrumentalbegleitung sich auch in der Breitkopf-Härtelschen Manuscripten-Sammlung befand. Von den letzten Lebensschicksalen R's hat man keine Kunde mehr. Von Dresden aus scheint er übrigens noch einmal in sein Vaterland zurückgekehrt, und hier in einem der Jahre um 1760, schwerlich noch später, gestorben zu seyn.

Risvegliato (ital.), aufgeweckt, munter; kommt in der Musik nur selten vor, und bezeichnet einen etwas lebendigeren, kräftigeren Vortrag. Das Wort kann sowohl als Ueberschrift über ganzen Tonstücken als über einzelnen Stellen gebraucht werden.

Ritenuto, s. Tenuto.

Ritardando oder retardando (abgek. ritard. oder blos rit.); Einige sagen auch blos tardando (abgek. tard.), aber nicht ganz richtig; in der Musik ziemlich dasselbe was lentando; zu deutsch: aufhaltend, zögernd, aber lediglich auf das Tempo sich beziehend, also: nach und nach langsamer, allmählich von einer schnelleren zu einer mäßigeren und endlich wohl gar ganz langsamen Bewegung übergehend. Das Letztere hängt ab theils von der Länge des Satzes, welcher ritardando vorgetragen werden soll, theils von noch hierauf bezüglichen besondern Vorschriften des Componisten: molto rit. — viel zögernd, poco a poco rit. al moriendo — nach und nach immer langsamer bis endlich ganz hinsterbend. So kann das ritardando oder ritardato, wie Einige schreiben, welches das Prinzip der passivischen Form des Verbums ritardare ist, und verzögert heißt aber hier sonst ganz dasselbe, was ritardando bedeutet, also nur bei einzeln kürzeren oder längeren Sätzen stehen, und hat hier dieselbe Wirkung auf das Zeitmaaß, welche das diminuendo auf die äußere Kraft des Tones übt. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, das ritardando schließe zugleich den Begriff des diminuendo in sich; es kann sogar ein crescendo damit verbunden seyn; aber freilich gebrauchen es viele Componisten so, und gewöhnlich werden die Stellen, welche immer langsamer vorgetragen werden sollen, auch immer etwas mehr schwach gespielt oder gesungen; indeß liegt das noch nicht im Worte an und für sich. Man vergleiche auch das Betreffende in dem Art. Rhythmus. Am rechten Orte und in rechter Weise angebracht, kann das ritard. von sehr vortheilhafter Wirkung seyn, namentlich bei Vorhalten und wirklicher Retardation, worunter man in der Musik bekanntlich noch etwas ganz Anderes als blose Tempo-Verzögerung versteht; zu oft angewendet jedoch und auch nicht richtig ausgeführt kann es eben so gut den ganzen Eindruck des Tonstücks vernichten. Ein klares, richtiges Gefühl und ein reiner, gebildeter Geschmack werden die besten Vorschriften in dieser Hin-

sicht geben. Wie aus dem Art. Manier zu ersehen, gehört das ritard. auch zu den sog. willkührlichen Manieren, u. ist somit auch all' den Gesetzen dieser unterworfen.

Ritardato, s. den vorhergehenden Artikel.

Ritornell, ital. Ritornello, franz. Ritournelle, zunächst im Allgemeinen die musikalische Phrase, welche, während die Hauptstimme pausirt, von den anderen Instrumenten oder Stimmen vorgetragen wird, ohne weitere Bestimmtheit ihres Charakters. Dann versteht man aber auch insbesondere darunter (und dieses ist das eigentliche Ritornell) jenen bald kürzeren bald längeren Instrumentalsatz, der von den begleitenden Instrumenten als Einleitung zu einer Arie oder einem andern Gesangstücke vorgetragen wird, und sich öfter auch, gewöhnlich in der Mitte und am Schlusse des Stücks entweder in gleicher oder auch nach Tonart ꝛc. etwas veränderter Gestalt wiederholt, theils um den Ausdruck zu steigern und das Musikstück zu runden, theils auch um dem Sänger einige Zeit zur Erhohlung zu gönnen. Das Ritornell ist somit Vor-, Zwischen- und Nachspiel zugleich; und daher denn auch der Name, von dem ital. ritorno (Wiederkehr). Als den Erfinder des Ritornells erkennt man den großen Giacomo Carissimi, d. h. er fieng zuerst an, in seinen Cantaten die Instrumente concertirend zu Zwischensätzen zu verwenden. Damals waren die R. jedoch noch Nichts, als das entweder ganz oder theilweise vom Orchester vorgetragene Motiv der Arie selbst, das in der Mitte und am Schlusse wiederholt wurde, und meist mit einigen Takten in kräftigem forte endigte. In dieser Form finden wir denn auch schon die einzelnen Gesangstücke in den Opern des Cavalli und Cesti, welcher letztere ein Schüler von Carissimi war. Die Zeit hat natürlich auch in diesen Theil der Kunst mehr Abwechslung gebracht, besonders waren es die italienischen Componisten, die von Carissimi an sich des R's sehr annahmen und in neuerer Zeit es oft bis zur Ungebühr ausgedehnt haben, wodurch oft ein solcher Aufenthalt in die Handlung gebracht wird, daß auch die höchste Kunst eines dramatischen Sängers hier zu Grunde und ohne sonderliche Wirkung vorüber geht. Wir haben gesehen, wie ein Recitativ mit den Worten endigte: „China! e mori!", der Sänger den Dolch zuckte, ihn aber wegen des folgenden gar langen R's wieder beistecken mußte, um nach demselben erst zur Handlung zu schreiten. Aller Eindruck des Recitativs aber war jetzt verschwunden. Das Ritornell übrigens ganz wegzulassen, kann auch nicht immer von guter Wirkung seyn, wie dies z. B. bei mehreren Arien in dem von Himmel gesetzten Singspiele „Fanchon" der Fall ist. Im Ganzen muß es dem Genius anheim gestellt bleiben, ob ein R. statt finden soll oder nicht, denn hier kann ein solcher Eingang ꝛc. nothwendig, dort überflüssig und in einem dritten Orte sogar ganz widersinnig seyn. Wie und wo lassen sich die Regeln geben? — Fest steht wohl durch die Erfahrung Folgendes. Nur sentimentale Gesangstücke, wo die Situation des Sängers eine stille Reflexion, ein Ueberlassen dem Gefühle, ehe dieses selbst zum Ausdrucke kommt, erheischt, lassen in der Regel ein R. zu; aber auch hier darf es schlechterdings nicht zu lang seyn, denn es läßt sich kaum denken, daß eine solche Situation eine Breite gestattet. Wahrhaft leidenschaftliche Gesangstücke dulden selten ein wirkliches Ritornell, sondern nur die zur Erholung des Sängers unentbehrlichen Zwischenspiele, und den Schluß bezeichnen meistens, und auch sehr verständig, nur wenige Accorde, da ein langer Instrumentalsatz selbst hier am gewöhnlichsten nur Langeweile erregt. Am glücklichsten in der Anwendung der Ritornelle waren in der That die Deutschen und fast noch mehr die Franzosen, d. h. in der Oper. Ueber

Mozarts R. in der „Entführung aus dem Serail" bei der Arie Constanze's „Marter aller Arten ꝛc." ist man verschiedener Ansicht; die Einen wollen es gelungen, die Andern mißglückt nennen. Wir möchten uns zu ersterer Parthei halten, denn der Contrast mit dem verangehenden Recitative ist hier nicht zu groß. Bei Gluck und Carl Maria v. Weber findet sich nicht eine Spur von Ritornellen, wie sie die Italiener gewohnt sind, in allen Nummern fast anzubringen. Die Franzosen sind am sparsamsten damit. Gretry ist der Einzige, der einmal ein längeres R. anbringt, nämlich in „Zemir et Azor" bei der Arie der Zemire „la fauvelle avec ses petits"; allein hier hat dasselbe auch eine ganz andere Gestalt: die Musik will concertirend seyn, denn Zemire gibt den Bitten des Azor nach, ihm einmal die Schönheit ihrer Stimme zu zeigen. Und in Concert- und Cammermusikstücken sind alle Arten von Ritornelle zulässig, denn hier hört die Gefahr der Störung der Handlung auf. Ein meisterliches Beispiel der Art liefert die Scene und Arie „Perfido! spargiuro! ꝛc." von Beethoven. — Hinsichtlich der äußern, technischen Behandlung des Ritornells ist in neuerer Zeit dem Componisten die größte Freiheit gestattet, nur hat man doch meistens das Motiv des Gesangstückes auch als Motiv des R's beibehalten, und, außer seltenen Fällen, ist der Charakter dieses noch ziemlich immer dem des folgenden Vocalsatzes angemessen, muß es auch seyn. Ausführlicher über unsern Gegenstand läßt sich Arteaga im 2ten Theile seiner Geschichte der ital. Oper pag. 233 ff., und Forkel in seiner kritischen Bibliothek pag. 116 ff. aus. — Die Italiener verstehen endlich unter Ritornellen auch kleine, meist locale dreizeilige Volkslieder der ital. Gebirgsbewohner, die auch zum Improvisiren benutzt werden. Maaß und Sylbenzahl ist dabei willkührlich, der erste Vers jedoch meist der kürzeste, während die beiden folgenden selten unter 5 Füße haben. Die Melodien sind einfach und haben etwas Melancholisches. Unter den deutschen Dichtern machte Rückert in dem Taschenbuch „Urania" für 1821 die ersten Versuche solcher Liederart. — g.

Ritmüller, Gottlieb Wilhelm, Instrumentenmacher zu Göttingen, geboren daselbst den 2ten April 1772 und gestorben den 3ten Juli 1829. Als Kind litt derselbe sehr an den Augen, so daß er sich mit nichts beschäftigen konnte. Zum Zeitvertreibe lernte er das Clavier und die Harfe nach dem Gehöre spielen. Als jedoch das Augenübel gehoben war, hatte er beide Instrumente so lieb gewonnen, daß er sich entschloß, Claviere und Harfen zu verfertigen. Den ersten Unterricht in der Mechanik und Mathematik erhielt er von einem damals sehr berühmten Mechanikus Senator G. Campen. Als Instrumentenmacher war R. bloser Audodidact, und gelangte erst nach vielen mühsamen Versuchen und Jahren dahin, wo andere durch geschickte Meister Unterrichtete früher kommen. Erst einige Jahre vor seinem Tode erhielten seine Fortepianos (Harfen hat er wenige verfertigt) den größeren Beifall der Kunstkenner. Den Namen eines Künstlers hat sich R. besonders durch seine Guitarren erworben, welche er so vorzüglich baute, daß sie oft die italienischen noch übertreffen, u. in großer Zahl nach allen Ländern Europa's verschickt wurden. Er war ein denkender Künstler und ein recht braver Mann, den Jeder, der ihn näher kannte, lieb hatte. Zu früh starb er für seine Söhne, welche die Fabrik fortsetzen. Da jedoch die Liebe zur Guitarre abgenommen hat, so verfertigen die Gebrüder Ritmüller jetzt blos Fortepianos in Flügel- und Tafel-Form, die nicht schlecht sind, jedoch auch nicht zu den ausgezeichnetsten gehören. Der jüngere der beiden Brüder, Martin, ist in diesem Augenblicke im Begriff (1837), in Now-York eine Instrumenten-Fabrik anzulegen. Die Ritmüllerschen Instrumente haben alle die deutsche

Mechanik, u. bei vielen Vorzügen die Fehler eines etwas zu colossalen Baues und einer hinderlich schweren Spielart. Die unter des Vaters Leitung noch verfertigten Instrumente sind unstreitig noch die bessern. H.

Ritter, Georg Wenzel, einer der ausgezeichnetsten Fagottisten des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Mannheim 1748. In seinem 8ten Jahre kaufte ihm sein Vater von einem Regimentsmusikus einen Fagott für nur einen Thaler. Auf diesem wurde er dann unterrichtet, und in seinem Leben hat er kein anderes Instrument für sich gehabt. 1768 trat er dann in die Dienste des Churfürsten Carl Theodor von der Pfalz, und ging mit demselben auch 1778 von Mannheim nach München, von wo er 1788 einen Ruf nach Berlin mit einem jährlichen Gehalt von 1600 Rthlr. erhielt. In der Composition war er ein Schüler des Abts Vogler, so wie er selbst, zu seiner Zeit vielleicht der erste Fagottist Deutschlands wo nicht Europa's, Lehrer von gegen 60 Männern war, die zum größeren Theile wahre Meister auf ihrem Instrumente geworden sind, z. B. Bärmann, Brandt, Griebel, Ozi. Er componirte Concerte, Quartette, Variationen, Duette ꝛc. für Fagott, wovon auch mehrere gedruckt worden sind. Seinen Schwanengesang feierte er im Schneiderschen Gartenconcerte zu Berlin am 22sten Mai 1808 in einem Quintett, welches Schneider eigens für ihn geschrieben hatte. Heftige Krämpfe, die von einem Geschwür im Kopfe entstanden, endigten kurz nach dem Concert sein Leben.

Ritter, Peter, fruchtbarer Componist, wahrscheinlich ein naher Verwandter, jedoch kein Sohn von vorhergehendem, wie schon Andere behauptet haben, um 1760 zu Mannheim geboren, in der Tonsetzkunst ein Schüler von Abt Vogler und Virtuose auf dem Violoncell. Früh ward er für seine ganze Lebenszeit als Violoncellist in der Capelle zu Mannheim angestellt. In den 80er Jahren machte er Kunstreisen durch Deutschland, die einen glänzenden Erfolg hatten. 1785 ließ er sich in Berlin auch bei Hofe hören. Indeß fand er mehr Freude an der Composition, und sein Talent, besonders in der Erfindung angenehmer und fließender Melodien, berechtigten ihn auch dazu. Zunächst setzte er Verschiedenes für sein Instrument, Quartette, Solos, Concerte ꝛc.; dann wagte er sich auch auf das dramatische Gebiet, und im Ganzen kann man nicht sagen, daß er hier ohne Glück gearbeitet hätte. 1788 erschien die Operette „der Eremit auf Formentera", 1790 „der Sklavenhändler", 1792 der musikalische Prolog „die Weihe", 1794 „die lustigen Weiber". Im Jahre 1801 ward er zum Concertmeister und Direktor des Singspiels zu Mannheim befördert. Jetzt blieb ihm, wegen der vielen Geschäfte, die dieses Amt mit sich brachte, nur noch wenige Zeit zur Composition übrig. Indeß vollendete er noch in demselben Jahre für die Frankfurter Bühne die Oper „Maria von Montalban", u. 1813 brachte auch aufs Theater „der Zitterschläger". Kurz vorher ward er auch zum wirklichen Großherzoglich Badischen Capellmeister ernannt. Den Freunden eines leichten gefälligen Gesanges werden alle seine Sachen gewiß sehr willkommen gewesen seyn; größere Ansprüche darf man jedoch nicht daran machen. 1820 ward R. in Mannheim pensionirt.

Ritter, Johann Nicol, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Baireuthischer und Brandenburg-Culmbachischer privilegirter Orgelbauer, war ein Schüler von Gottfr. Heinr. Trost zu Altenburg, und ein tüchtiger Mann seines Fachs. In Verbindung mit J. Jac. Graichen hat er mehrere treffliche Werke verfertigt, wie zu Culmbach, Neustadt, Berg, Brek, Trebpast, Bischofsgrün, 1759 zu Lichtenberg, und 1764 in der fran-

zösischen Kirche zu Erlangen. Letzteres gehörte ihm jedoch allein an. Seinen Wohnsitz hatte er zu Hof.

Ritter, Florian, ein zu seiner Zeit anerkannt tüchtiger Musiker und besonders Organist, wurde 1625 zu Löwenberg geboren, trat 1649 in Fürstl. Oelsche Dienste, und wurde 1657 nach Zittau berufen, wo er am 22sten Mai 1685 starb.

Ritual, die Kirchenagende, welche die vorgeschriebenen Gebräuche (ritus) enthält, die beim Gottesdienste beobachtet werden. Was hierüber wohl in musikalischer Hinsicht zu bemerken wäre, findet man in dem Artikel **Liturgie**.

Ritz, Eduard, vortrefflicher Violinspieler und überhaupt durchbildeter Musiker, Jugendfreund von Mendelssohn-Bartholdy, Schüler des unvergeßlichen Rode, starb zu Berlin, wo er in der Königl. Capelle angestellt war, in Folge eines heftigen Bluthustens, im Januar 1832. Ein großes Verdienst hat er sich dort erworben durch die Gründung einer sog. philharmonischen Gesellschaft, welche die Orchester-Instrumentalmusik privatim durch Ausführung classischer Sinfonien und Ouverturen cultivirt. Sein Talent hatte eine rein praktische Richtung genommen, und er hat sich daher auch, so viel uns bekannt ist, niemals in der Composition versucht.

Riverso, auch **rivoltato**, **rovescio** oder **al rovescio** (ital.) — umgekehrt, entgegengesetzt, zurück wendend. In der Musik bezeichnen diese Wörter entweder eine bloße Spielerei, nämlich ein Tonstück oder einen Satz, welche sowohl vor- als rückwärts, d. h. vom Ende nach dem Anfange zu, gespielt oder gesungen werden können, wie bei Krebscanons, und wo dann, wenn Beides geschehen, der Satz vor- und rückwärts vorgetragen werden soll, am Ende desselben eines jener Wörter steht, wie z. B. bei einer Menuett und deren Trio in einer Sinfonie von Haydn, wo durch das Rückwärtsspielen gerade der zweite Theil der Menuett gebildet wird; oder man bezeichnet mit jenen Wörtern eine bloße contrapunctische Künstelei, eine Art von musikalischem Casse-tête Chinois, welche in eine Fuge oder Nachahmung das umgekehrte Thema, nämlich von der letzten zur ersten Note einführt und bearbeitet. Wer Gefallen an solchen Verkehrmustern findet, mag sich darin üben; zur Kunst gehören sie sicher nicht, wenn sie im contrapunctischen Satze auch eine gewisse Sicherheit gewähren.

Rivolgimento (ital. ausgespr. Rivoldschimento), in der Musik die Verwechslung oder Umkehrung der Stimmen im **Doppelten Contrapunkte** (s. dies. u. **Umkehrung**, die hier auch Verkehrung heißt). a.

Rivoltato, dasselbe was **Riverso** (s. d.).

Rizio, David, hieß eigentlich **Ricci** (s. d.).

Röber, Pancratius, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Cammermusikus in der Churfürstl. Mainzischen und Bischöfl. Breslauschen Capelle, und einer der besten Violinisten seiner Zeit. 1727 spielte er zu wiederholten Malen öffentlich zu Breslau und erhielt jedesmal stürmischen Beifall. Sein Vater war ein guter Waldhornist und Geigenmacher, weiter aber weiß man Nichts mehr über ihn.

Robert, gewöhnlich nur der **Weise** oder **Fromme** genannt, Sohn Hugo Capets, Königs von Frankreich, seit 988 Mitregent seines Vaters, und seit 996 wirklicher König von Frankreich, als welcher er 1031 zu Melun starb, war auch ein großer Musiker und Dichter seiner Zeit, selbst neben Guido von Arezzo in dieser Beziehung mit Ehrfurcht genannt. Er

dichtete viele Hymnen und setzte sie dann in Musik, die sich in manchen Kirchen Frankreichs bis auf den heutigen Tag erhalten haben. In seinem häuslichen Leben hatte er manche Widerwärtigkeiten zu ertragen. Von seiner ersten Gemahlin ward er durch ein päbstliches Interdikt getrennt; seine zweite Gattin war stolz und herrschsüchtig, so sehr, daß sie ihn zwang, in Gedichten sie zu verherrlichen und diese Gedichte dann auch in Musik zu setzen. Einmal überredete er sie, die Hymne „O Constantia Martyrum" sey zu diesem Zwecke verfertigt. Sie hieß nämlich Constanze. Nach Triteni's Erzählung reiste er einmal nach Rom und überbrachte dem Pabste persönlich seine Hymnen und Gesänge. Eine der schönsten unter diesen war das „Veni, sancte spiritus". Nach Laborde wird ihm auch noch besonders zugeschrieben: „Chorus novae Jerusalem", „La Prose de l'ascusion", „Rex omnipotens die hodierna" und „Sancti spiritus adsit nobis gratia". Während seiner 44jährigen Regierung herrschte fortwährend Frieden in Frankreich; nur einen Erbfolgekrieg führte er gegen seinen Oheim Heinrich, Herzog von Burgund.

Robert, einer der 4 Capellmeister Ludwigs XIV. zu Versailles, und zwar derjenige, welcher sich dem Willen des Königs unterwarf, als dieser zu den in seiner Capelle aufzuführenden Motetten Violinen gesetzt haben wollte. Uebrigens richtete R. diese Violinstimmen so ein, daß sie nur ein kurzes Vor- und Nachspiel hatten und während des Gesanges mit den Vocalstimmen unisono entweder in der Prime oder in der Octave fortschritten. Bald genügte das dem König nicht, und er forderte vielmehr eine wirkliche Begleitung, was Robert zu einer Umarbeitung seiner sämmtlichen Motetten bewog. Alters wegen konnte er die Arbeit nicht schnell vollenden und Lully mußte sich ins Mittel schlagen, indem er die Psalmen Quare fremerunt gentes? und Exuldiat te Dominus setzte. R. starb 1686. Gedruckt wurden von seinen Werken zu Paris unter Anderem 1679 „Motets et Elevations", und 1684 noch 19 Quartbände lauter Motetten. 22.

Robinson, John, Organist an der Westmünster-Abtey, der St. Lawrence Jewry- und der St. Magnuskirche zu London, hatte sich in der Königl. Capelle unter Leitung des Dr. Blow zu einem tüchtigen Orgelspieler gebildet, so daß er schon gegen 1730 in Deutschland für den größten Künstler Englands auf seinem Instrumente gehalten wurde. Seine Gattin war eine Tochter des berühmten William Turner und ganz brave Sängerin. Auch seine Tochter sang in Händels „Herkules" und anderen Oratorien. Er war ein außerordentlich thätiger Mann und nebenbei auch als Lehrer auf dem Clavier sehr angesehen. Kein Musiker seiner Zeit hat so viele Schüler gebildet als er. Nicht blos aus London, aus ganz England strömten sie ihm zu. Er starb 1762 in einem Alter von 80 Jahren. Einige schreiben ihm auch den 1715 zu London erschienenen Tractat „Essay upon Vocal-Musik" zu.

Robinson, Anastasia, später Gräfin von Peterborough, eine der vorzüglichsten englischen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts. Sie hatte sich unter Buononcini, Dr. Croft und Rameau gebildet, und betrat 1714 zum erstenmal das Theater zu London in dem Pasticcio „Creso". Händel schätzte sie sehr. Wegen ihrer Verheirathung mit dem Grafen Peterborough verließ sie 1723 das Theater. Nicht um ihrer körperlichen Schönheit, sondern um ihre außerordentliche geistige Bildung willen hatte sie der Graf zu seiner Gattin gewählt. Doch erklärte er sie erst 1735 öffentlich für diese. Sie erreichte ein Alter von 88 Jahren, und starb 1755.

Robuschi, Ferdinando, italienischer Componist, blühete zu Ende des

vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war aus Colorno gebürtig, und hatte seinen Aufenthalt an verschiedenen Orten. Genaue Nachrichten über seine Geschichte finden sich nicht vor. Von seinen Werken sind noch die Opern: „Padre e Figlio castrini" (komisch), „Attalo re di Bittina" (ernst), „Il Geloso disperato" (komisch), „La morte di Cesare" (ernst) und „Chi sta ben non si mova" (komisch), wenigstens dem Namen nach bekannt.

Rocha, Francisco da, starb als Ordensgeistlicher und in dem Rufe eines guten Kirchencomponisten 1720 in einem Kloster zu Lissabon, bereits 80 Jahre alt. Er war auch aus Lissabon gebürtig, und so zeitig zur Musik angehalten worden, daß er schon in seinem 11ten Jahre eine 7stimmige Messe auf die Sylben sol fa mi re ut setzen konnte. Als Vorbild diente ihm bei seinen Studien der in Portugal noch immer mit Ehrfurcht genannte Joao Soares Rebello. Daher denn auch die Aehnlichkeit seiner mit den Compositionen dieses. In Mensado's Bibliothek Thl. 2. pag. 239 findet man ein vollständiges Verzeichniß seiner vielen hinterlassenen Missen, Psalmen, Villanellen ꝛc., von denen mehrere noch auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt werden.

Rochefort, Jean Baptist, geboren zu Paris am 24sten Juni 1746, stand zu der Zeit, als Gluck für das Pariser Theater arbeitete, an diesem als Musikmeister und war zugleich Mitglied der Academie der Musik. Er besaß eine ungemeine Fertigkeit auf dem Violoncelle; jedoch cultivirte er damals dieses Instrument nur sehr wenig, componirte vielmehr recht fleißig für Theater und Kirche. Für jenes schrieb er die Opern: „l'inconnue persecutée" (mit Fossi gemeinschaftlich), „Daphnis et Florus", „l'esprit de contradiction", „la nouvelle isle d'esclaves", „la cassette", „la force du sang", „Ariane", „l'enlevement d'Europe" (Ballet), „la Jerusalem delivreé", „la pantoufle", „Adelaide dans la prise de la Grenade" (Ballet), „Antipigmalion" und „Dorothée", alle komisch; für diese besonders Messen und einige Vespern. Gegen 1780 erhielt er auf Empfehlungen einen Ruf als Musikdirector an das damalige französische Theater zu Cassel. Auch hier war er als Violoncellist nur in Concerten bisweilen thätig, leitete dagegen die Oper mit vieler Energie und componirte immerfort fleißig. Die Opern, welche er in Cassel fertig und auf die Bühne brachte, sind: „la Pompe funebre de Crispin", „Pirame et Tisbe" (Melodram), „le temple de la posterité" und „les noces de zerbine". Dazu setzte er einige Quartette und Duette für die Violine. 1785 ward mit Ableben des damaligen Landgrafen von Hessen-Cassel das französische Theater daselbst aufgehoben, und auch R. erhielt seinen Abschied. Er ging nun wieder nach Paris, privatisirte zuerst einige Zeit hier, und erhielt endlich eine Stelle als Violoncellist im Orchester der großen Oper. Seine Compositionen wollten nun nicht mehr gefallen. Durch Glucks und seiner Nachfolger Wirken waren die Pariser schon an mehr Ordnung gewöhnt worden, als er seinen Tonsätzen zu geben vermochte. Auch besaß er überhaupt viel zu wenig instrumentalische Kenntnisse, als daß er hätte als Componist mit wahrem Glück arbeiten können. Nur einzelne seiner melodischen Einfälle gefielen hie und da noch, und trat er in dieser Periode auch nur mit noch sehr wenig neuen Werken hervor: „Les airs du Ballet de Bachus" und „Toulon soumis". Von 1800 an ward er nach und nach ganz vergessen. Er lebte zu Paris noch 1815; muß aber kurz darauf gestorben seyn. — Ein anderer Rochefort, welcher sich aber de R. nannte, schrieb 1770 „Memoires sur la Musique des anciens" etc., welches unter den französischen Werken dieser Art unstreitig eines der gründlichsten ist. Als Mitglied der Academie der Inschriften und schönen Wissen-

schaften in Paris behandelte er dann diesen Gegenstand später noch einmal, und lieferte in die Memoires jener Academie von 1780 aufs „Neue „Recherches sur la Symphonie des Anciens". Der Titel zeigt schon gewissermaßen auf die Tendenz des Werkes. R. bestreitet nämlich darin, daß die Griechen und überhaupt die Alten gar nichts von Harmonie oder dem, was wir Contrapunkt nennen, gehabt hätten. 40.

Rochlitz, Friedrich, Großherzoglich Sachsen-Weimarischer Hofrath und Dr. der Philosophie, der Sohn eines nicht wohlhabenden Bürgers zu Leipzig, wo er 1770 geboren wurde, besaß seit seinen frühesten Kinderjahren viel Neigung und Geschick zur Musik. Ohne alle Anweisung spielte er als 9jähriger Knabe schon Kirchen und ähnliche Melodien auf einem alten Claviere und suchte sich sogar hie und da eine harmonische Begleitung dazu. Eben so lernte er die Noten, und nach diesen kleine Stücke spielen und singen, ohne daß er auch nur wußte, wie die Töne eigentlich hießen. Endlich erhielt er wirklich Unterricht in der Musik, im Clavierspielen bei einem Privatlehrer und im Gesange bei dem damaligen Cantor an der Thomasschule Doles, der ihm seiner herrlichen Sopranstimme wegen auch eine Freistelle als Alumnus an der Schule verschaffte. Nun hatte er Gelegenheit, viele der vorzüglichsten Werke alter und neuer Tonkünstler, besonders der Kirchencomponisten, kennen zu lernen, und an ihrer Ausführung Theil zu nehmen. Das gab seinem von Natur künstlerischen Geiste einen bedeutenden Aufschwung. Doch sollte er nach dem Willen seiner Eltern Theologie studiren, und man mußte ihn mit Gewalt abhalten, wenn er den Beschäftigungen mit Musik nicht zu viel Zeit und Kräfte zuwenden sollte. Er nahm Privatunterricht bei Doles im Generalbaß und in der Composition; dichtete und componirte heimlich, noch als Thomaner, einige Cantaten, die unter dem Namen Leop. Kozeluch in der Kirche aufgeführt wurden und allgemeinen Beifall erhielten. Hätten seine Eltern damals erfahren, daß er der Verfasser dieser Werke war, die nächtliche Arbeit wäre ihm bitter belohnt worden; den Namen Kozeluch wählte er als Schild, weil dessen Styl mit dem seinigen die meiste Aehnlichkeit hatte. „Mit welchem Gefühle beängstigenden Glückes, sagt Rochlitz selbst, stolzer Demuth u. frommer Rührung ich nun aber auch die Hauptparthie dieser meiner eigenen Werke vortrug, vorzüglich eine Arie, welche Gott pries für unerkannte Güter, kann ich nicht beschreiben". Als Mozart in jener Zeit nach Leipzig kam, hatte er R. besonders gern um sich, und durch dessen Clavierspiel, wozu sich nun noch eine nähere Bekanntschaft mit den größeren Meisterwerken Mozarts, Haydn's und Händels gesellte, ging ihm eigentlich erst der Verstand für das innere, geheimere Wesen der Tonkunst auf. Nichts war, Nichts ward ihm angenehmer als Beschäftigungen mit der Kunst, und je mehr er sich mit ihr befreundete, desto größer ward sein Verlangen nach ihrer Einigung. Indeß durfte er sie auch nicht zu seinem Beruf wählen, u. es zeugt von einer ungemeinen Charakterstärke, daß der Jüngling, mit dessen innerstem Wesen die Kunst ganz verwachsen schien, auf einmal alle Beschäftigung mit dieser aufgab, und 2 Jahre schlechterdings keine, auch die beste Musik nicht hörte, um ungestört den ihm vorgeschriebenen Brodstudien leben zu können. Es waren 2 martervolle Jahre für ihn; aber er hielt sie standhaft aus, und hätte sie noch länger geduldet diese Pein des unbefriedigten Verlangens, hätten nicht manche äußere Umstände sich jetzt geändert und das Studium der Kantischen Philosophie, das eben in diese Periode seines Lebens fallen mußte, ihm wieder eine bequeme Brücke geschlagen von dem Ernste der Wissenschaft zur Schönheit der Kunst. In ihrem vollen Glanze, aber auch mit all' ihrer Zauber-

kraft trat diese jetzt vor seine Seele, und er ergab sich ihr, doch vorerst nur besonders ihrem wissenschaftlichen Theile, den er ganz in Kantischem Geiste zu erfassen strebte. Eine Frucht dieser Arbeit war die Schrift „Blicke in das Gebiet der Künste ꝛc.“. Herder, dem er sie gewidmet hatte, lobte ihren Geist, aber tadelte ihre Form. Betrachten wir sie als nur einen kecken Ausbruch einer vielfach aufgeregten Fantasie, der nun bald ein planmäßigeres Studium sowohl der Werke der Tonkünstler als auch philosophischer oder historischer Schriften über Kunst überhaupt und Musik insbesondere folgen sollte. Den nächsten Beweis hievon gab er in einer Abhandlung („Gedanken über die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik“), welche er für den deutschen Merkur 1798 (October) schrieb, und einen absolut künstlerischen und zwar musikalischen Wirkungskreis zog er sich gleich hierauf endlich durch die Uebernahme der Redaktion der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, welches herrliche und für unsere Kunst schon von so unbeschreiblichem Segen gewesene Institut er gründen half und bis zum Jahre 1818 auch ausschließlich leitete. Die unendlich vielen trefflichen theoretischen und kritischen Aufsätze, welche er selbst in diese Zeitung, und nicht blos in jenen 20 Jahren seiner Leitung, sondern auch nachgehends und bis auf den heutigen Tag noch lieferte, hier aufzuzählen, erlaubt der Raum nicht. Sind sie doch dort auch meist mit seinem Namen unterzeichnet u. umfassen das ganze Werk der musikalischen Kunst, so weit nur Theorie und Kritik ein Recht an es haben. Nebenbei beschäftigte R. sich mit belletristischer Schriftstellerei, und entwickelte vornehmlich ein bedeutendes Talent im Fache der Erzählung, das er denn auch auf musikalischem Boden nicht selten mit außerordentlichem Glücke angewendet hat. Es unterstützen ihn dabei eine geniale psychologische Charakteristik, tiefe Menschenkenntniß und eine reiche Gemüthlichkeit, und überall hat seine Weltansicht eine feste religiöse Basis. Feiner Beobachter sind seine Darstellungen doch auch stets streng sittlich. Machen wir die Werke, welche er nicht für den Musiker insbesondere schrieb, hier nicht weiter einzeln nahmhaft. Das Beste daraus gab er in einer eigenen Sammlung (6 Bde.) zu Züllichau heraus. Als er von der Redaktion der musikalischen Zeitung abtrat, blieb er gleichwohl als Privatmann in Leipzig, fortwährend mit Schriftstellerei beschäftigt, die ihm auch den Titel eines Großhzl. Weimarschen Hofraths, u. für uns endlich noch das bedeutende Werk „Für Freunde der Tonkunst“ (4 Bde.) brachte, worin er die wichtigsten Resultate seines vieljährigen Wirkens und Strebens in einzelnen Betrachtungen und Schilderungen niedergelegt hat, die sich durch eben jene charakteristischen Züge seiner ganzen Darstellungsweise und dann durch eine gediegene Gründlichkeit und allseitige Durcharbeit des zu behandelnden Stoffes auszeichnen, zu welcher letzteren ihn auch eine eigene künstlerisch vollendete Durchbildung befähigt. Von besonderem Interesse ist wohl der letzte Band, der neben allerhand kleinem Bilderwerk zugleich „Grundlinien zu einer Geschichte der Vocalmusik“ enthält. Dr. Sch.

Rochois, Marthe le, Sängerin, einst sehr berühmt und von Lully selbst hochverehrt, ward geb. zu Caen 1658. Früh verwaist und ohne Vermögen machte man ihr den Vorschlag, das musikalische Talent und namentlich die schöne Stimme, womit die Natur sie begabt hatte, auszubilden und auf diesem Wege sich vielleicht eine angenehme Zukunft zu sichern. Von der Direction der Academie der Musik selbst ergingen solche Anträge an sie, und nun nahm sie dieselben auch an. 1678 hatte sie ihre Studien vollendet, und kam unter Lully's Direction zur Oper in Paris. Bald machte sie außerordentliches Aufsehen. 1680, wo sie in der Rolle der Arethuse in der

Oper „Proserpine“ so glänzende Triumphe feierte, galt sie von diesem Augenblicke an beim Publikum als die größte Sängerin Frankreichs. Declamation und Gesang, Alles fand man unübertrefflich schön an ihr. Lully ging in seiner Verehrung so weit, daß er sie bei seinen Compositionen zu Rathe zog, u. in der That auch muß ein großer Theil des glänzenden Erfolges, welchen Lullys Opern hatten, auf Rechnung der vollendeten Meisterschaft geschrieben werden, womit die R. die Hauptrollen darin vortrug und darstellte. Andere Componisten buhlten nicht weniger um ihre Gunst; jeder lebte in der Meinung, daß seine Oper Glück mache, so bald nur die R. darin aufträte und ihre Kunst geltend mache. 1698 verließ sie das Theater theils körperlicher Schwäche wegen, theils auch weil ihre Stimme abzunehmen anfing. Der König und der Herzog von Sully bewilligten ihr ein Jeder eine ansehnliche lebenslängliche Pension. Im Winter lebte sie nun zu Paris und im Sommer auf einem Landgute, das sie sich zu Certrouville, 4 Meilen von Paris, gekauft hatte. Ihr Haus in Paris war stets der Sammelplatz aller dortigen großen Künstler. Die Sängerinnen Journet und Antier werden als ihre Schülerinnen angegeben. Sie starb am 9ten Oktober 1728 zu Paris und wurde in der Kirche St. Eustache begraben. Ihr Aeußerliches war nicht sehr schön; nur ein großes leidenschaftliches Auge zeichnete sie hier aus, sonst war sie eine gutgewachsene Brunette mit nicht einem einzigen feinen oder zarten Zuge im Gesichte. 50.

Rode, Pierre, der große Virtuos auf der Violine, geboren zu Bordeaux von deutschen Eltern am 26sten Februar 1774, zeigte von früher Jugend an glückliche Anlagen zur Musik, und insbesondere viel Liebe zur Violine. Sein erster Unterricht war nur mittelmäßig und spärlich. Desto glücklicher war er in Paris, wohin er sich 1787 begab. Viotti nahm sich seiner väterlich an und unterrichtete ihn. 1790 ließ ihn derselbe zum erstenmal im Theater de Monsieur öffentlich auftreten. Er spielte Viotti's 13tes Concert und wurde noch in demselben Jahre als Führer der 2ten Violine in dem vortrefflichen Orchester des Theaters Feydeau aufgenommen, wo er sich mit mehreren Concerten Viottis in der heil. Woche hören ließ. Am meisten entzückte das 18te darunter, sowohl der Composition als des Vortrags wegen. 1796 unternahm er seine erste Kunstreise nach Holland und Hamburg mit dem berühmten Garat. In Berlin spielte er vor Friedrich Wilhelm II. und schiffte sich darauf in Hamburg ein, um seine Vaterstadt zu begrüßen. Vom Sturme an Englands Küste geworfen, kam ihm der Wunsch, seinen Lehrer und Freund Viotti wiederzusehen: er begab sich nach London, wo er Alles aufbot, sich öffentlich hören zu lassen. Er gab das Concert zum Besten der Wittwen und Waisen, und dennoch war es aus lauter Nationalhaß nur sehr wenig besucht. Verdrießlich kehrte er nach Hamburg zurück und gab auf der Heimreise durch Holland häufig Concerte, die seinen Ruf außerordentlich steigerten. In Paris angelangt, erhielt er die Stelle eines Professors der Violine am Conservatorium, das eben errichtet worden war. Jedoch verweilte er für jetzt nur kurze Zeit in Paris, und ging nach Spanien, nachdem er sich noch einmal und mit glänzendem Erfolge in den berühmten Concerten des Feydeau hatte hören lassen. In Madrid befreundete er sich mit Boccherini, der ihm die Instrumentation zu mehreren seiner bereits gesetzten Concerte schrieb, namentlich zu dem sechsten in B. 1800 wurde er Solo-Violinist in der Hauscapelle des ersten Consuls, und von nun an machte er eigentlich erst Epoche. Den größten Enthusiasmus erregte sein siebentes Concert. Dann erhielt er sehr vortheilhafte Anträge des Russischen Hofes und sie bestimmten ihn, 1803 mit Boyeldieu Paris zu verlassen und

durch Deutschland nach Petersburg zu wandern. Anfangs des Jahres 1804 traf er hier ein, und sein Spiel entzückte den Kaiser Alexander so sehr, daß er ihn mit 5000 Rubel jährlichen Gehalt und noch manchen anderen Begünstigungen zu seinem ersten Violinisten ohne alle weiteren Geschäfte als die des Concertspiels bei Hofe u. im Theater ernannte. Ueberhaupt läßt sich das Aufsehn, das sein Spiel in Petersburg machte, nicht beschreiben, und pfeilschnell verbreitete sich sein Ruf durch ganz Europa. 5 Jahre blieb er ununterbrochen in Petersburg, u. wäre vielleicht noch länger dort geblieben, hätten nicht mancherlei politische Spannungen und ein gewisses, wenn auch wahrscheinlich ganz ungegründetes Mißtrauen, ihn schwer niedergebeugt. R. äußerte selbst einmal, daß er in Petersburg keinen einzigen Freund als den Kaiser gehabt habe. Auch wurde bereits im Auslande, bei seiner Rückreise, der hohe Schwung und die früher so hinreißende Kraft seines Spiels schmerzlich vermißt. Verdächtigungen aller Art hatten seinen Geist wie seinen Leib ermattet. Ende des Jahrs 1808 erschien er wieder im Concerte des Odeons zu Paris. Der Zusammenfluß von Menschen war überaus groß, allein die Erwartungen der Versammlung wurden nicht ganz erfüllt. Sein Name hatte einen zu mächtigen Klang erhalten. Das Unglaubbare hatte man erwartet. Immer war es noch dieselbe äußerste Reinheit. Dieselbe schöne Bogenführung, derselbe feine Geschmack; aber der Glanz und die Begeisterung hatten abgenommen. Leicht erreg- und reizbar verwundete der Mangel des gewohnten lebhaften Beifalls ihn so, daß er in Paris nicht wieder öffentlich auftrat. Nur vor Freunden spielte er noch, und nichts war reizender als seine Quartetten, welche er mit Baillot und Lamarre vortrug. 1811 unternahm er eine neue große Kunstreise durch Deutschland, Oesterreich, Ungarn, Steiermark, Böhmen, Baiern und die Schweiz. In Wien schrieb Beethoven für ihn die köstliche Romanze für die Violine, die Baillot nachher mit so außerordentlichen Erfolgen in den Concerten des Conservatoriums zu Paris zu Gehör brachte. 1814 ließ er sich in Berlin nieder und gab bei seiner Ankunft ein Concert für die Armen. Von da an lebte er ganz zurückgezogen im Kreise seiner Familie. Nach beendigten Geschäften seines theils erheiratheten Vermögens wegen, und nachdem er sich noch eine längere Zeit in der Schweiz aufgehalten hatte, ging er nach seiner Vaterstadt zurück und blieb daselbst bis 1828, wo er eine Reise nach Paris antrat, die leider seinen Tod beschleunigte. Seit 10 bis 12 Jahren nämlich war die Herausgabe seiner Werke die einzige Beziehung gewesen, in welcher er noch mit dem Publikum stand; gern aber glaubte er den Vorspiegelungen seiner Freunde, daß er von seinem Talente Nichts verloren habe; den Vergleich mit Anderen kannte er nicht mehr und die nöthige Nacheiferung war verloren. Verlangend wie ein Knabe strebte er, sich wieder in Paris öffentlich hören zu lassen. Sein Erscheinen war ein Fest für seine alten Bewunderer, das sich durch den Erfolg aber bald in Schrecken verwandelte. Bogenstrich und Finger waren furchtsam; nur mit Vorsicht gab er sich dem Schwunge seiner Fantasie hin; ungeachtet der eigenen Täuschung hatte er in sich selbst das Vertrauen auf seine Kraft verloren. Aus Achtung vor seinem Rufe applaudirte man zwar, allein nicht aus Begeisterung. R. fühlte den Unterschied des Jetzt u. Ehedem, und zum ersten Male, aber auch recht tief und ernst begriff er, daß er nicht mehr war, was er gewesen. Und das erschütterte ihn um so heftiger, als die Ueberzeugung so ungesucht und unerwartet kam. Mit zerknirschtem Herzen reiste er ab, und kam er schon kränklich in Bordeaux an, so mußte der Kummer, der ihn von nun an nie verließ, seine Gesundheit noch mehr angreifen. Gegen Ende des Jahrs 1829 traf ihn ein Schlagfluß, der einen

Theil seines Körpers lähmte und sogar auf sein Gehirn nachtheilig wirkte. Der Zustand der Entkräftung, welcher oft sogar in Sinnenverwirrung überging, dauerte fort und rieb endlich am 25sten November 1830 sein Leben ganz auf. Ungeachtet dieser großen Künstlerreizbarkeit, wovon er gegen das Ende seiner Tage so traurige Proben gegeben, war Rode ohne eigentlichen Stolz, selbst in der Zeit der lautesten Bewunderung. Nie sprach er von sich selbst, erkannte jedes wahre Talent an, und liebte aufrichtig und leidenschaftlich das Schöne jeder Art. Eifersucht und Ränkelist waren ihm gänzlich fremd. Die innigste Freundschaft vereinte ihn unter Anderen mit Baillot, seinem großen Nebenbuhler, ohne Wanken. Jeder sorgte für den Ruhm des Andern, jeder begleitete die Solosätze des Andern, und Lamarre schloß sich an sie an. Auch als Componist verdient Rode eine ausgezeichnete Stelle, obgleich seine musikalische Erziehung für schriftliche Darstellungen vernachlässigt worden war; aber seine Melodien haben eine vorzügliche Lieblichkeit; der Plan seiner Sätze ist gut aufgefaßt und voll origineller Züge. Seine Concerte sind von allen Violinmeistern gespielt worden und aller Welt bekannt. 12 Concerte (nicht 10, wie es anderswo heißt) sind von ihm im Drucke erschienen, das 12te noch kurz vor seinem Tode in Berlin. Zu den ersten 4 Streichquartetten und variirten Arietten kommen noch 4 andere Quartette, 3 Duette für 2 Violinen, und einige Andanten, Rondo's, Polonaisen ꝛc., und ferner 24 Capricen in Etudenform. Daß er mit Baillot und Kreutzer die Violinschule verfaßte, die vom Conservatorium zu Paris zum Unterrichtsbuche angenommen worden ist, weiß wohl jeder Violinspieler.

Rodellus, eigentlich Rondellus, ein alter Kunstausdruck, der nur in alten lateinischen Schriften hie und da vorkommt. Am meisten gebraucht ihn der frühe Vorläufer Franco von Köln. Man muß darunter aber nicht etwa eine gewisse musikalische Figur, sondern eine gewisse Gattung von Gesängen verstehen, und die denselben eigene Compositionsart, die sich leicht erkennen läßt, wenn man bedenkt, daß das Wort Rodellus oder Rondellus u. Conductus, wie auch einige alte Theoreten für Rodellus sagten, von dem französischen Rondeau oder Rondolet und Conduct gebildet wurde. Du Cange hält die Gesänge daher auch wohl ganz richtig für weltliche. Bei den Zeitgenossen Dufay's, die wohl die letzten dieser Art Gesänge schrieben, bestehen sie aus bloßen Nachahmungen u. Fugenattaquen, die sich oft wiederholen. Näheres möchte sich schwerlich noch darüber ausmitteln lassen. a.

Röder, Johann Michael, berühmter Orgelbauer in Berlin von ohngefähr 1710 bis 1740. Sein herrlichstes Werk ist die große, prächtige Orgel in der Kirche zu St. Maria-Magdalena zu Breslau. Er bauete sie von 1721 bis 1724. Die Zahl der klangbaren Register ist 55. Dazu kommen nun aber noch 2 Glockenspiele, 1 Pauken- und Calcantenregister und 5 Sperrventile. Die Pfeifenzahl ist 3545. Das ganze Werk kostete an 20,000 Rthlr. Im Jahre 1727 bauete er die Orgel in der evangelischen Kreuzkirche zu Hirschberg mit 50 Stimmen, einem 32-, 16- und zwei 8füßigen Principalen, 3 Clavieren und Pedal. Das Werk in der Garnisonskirche zu Berlin errichtete er 1713, in demselben Jahre noch das in der Nicolaikirche zu Potsdam; 1730 ein ferneres von 22 Stimmen in Grosburg im Fürstenthume Brieg; 1736 eins von 34 Stimmen in der Frauenkirche zu Liegnitz; ein anderes in der Reformirten-Kirche zu Starrgard ꝛc. Wenige Orgelbauer haben so viele u. zugleich große Werke in ihrem Leben erbaut als R., wenige aber haben sich auch eines so großen und weit verbreiteten Rufes zu erfreuen gehabt.

Röder, Fructuosus, tüchtiger Componist und Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Simmershausen am 5ten März 1747, machte schon in seinen Schuljahren durch seinen vorzüglichen Gesang und durch seine Fertigkeit auf der Violine und dem Waldhorne ein gewisses Aufsehen in seiner Umgebung; und 1764 Benedictiner-Conventual geworden, bildete er sich in kurzer Zeit theils durch den Unterricht des Pater Bernhard Beck, mehr aber noch durch eigenen Fleiß, zu einem fertigen Clavier- und Orgelspieler, worauf er im Jahre 1770 das Musikdirectorat und den Organistendienst an der Domkirche zu Fulda erhielt. Die Meisterschaft, welche er hier auf seinem Riesen-Instrumente entwickelte, bewog seine Vorgesetzten, ihn noch auf einige Zeit zu dem damals berühmten Peregrin Bögel in das Kloster Neustadt am Main zu schicken, um unter dessen Leitung auch noch die Composition zu studiren. Nach Fulda zurückgekehrt, erwarb er sich bald einen weit ausgedehnten Ruf, und 1773 ward er nach Neusohl in Ungarn eingeladen, um in dem daselbst neu errichteten Bisthume den Choralgesang und überhaupt den musikalischen Ritus einzuführen. Auf seiner Rückreise ging er, um sich von einem heftigen Hämorrhoidal-Leiden in einem wärmeren Klima zu heilen, nach Italien, u. zwar in die Benedictiner-Abtei Farsa im Patrimonio Petri bei Castellana. Von da wandte er sich später nach Neapel, und seine musikalischen Talente verschafften ihm die Aufnahme in das Kloster Aversо St. Lorenzo bei Neapel, wo er zum deutschen Beichtvater, Novizenmeister und Schuldirector ernannt wurde und endlich 1789 an heftigen Hämorrhoidalzufällen starb. Als das ausgezeichnetste seiner Werke nennt man immer noch das Oratorium „der Tod Jesu", das er noch zu Fulda setzte. Seine Messen, Vespern, Psalmen ꝛc. waren lange beliebt. Sein Vater, welcher zuletzt Schullehrer und Organist auf der Fasanerie bei Fulda war, überlebte ihn. 3.

Rödern, Johann, unter welchem Namen man oft einen berühmten Orgelbauer aufgeführt findet, ist kein anderer als obiger Johann Michael Röder.

Rodewald, Carl Joseph. Dieser ausgezeichnete Mann der Bescheidenheit, einer Tugend, die allein schon den großen, wahrhaften Künstler in ihm ankündet, wurde im Jahre 1735 in Seitsch in Schlesien geboren. Sein Hang zur Musik trieb ihn frühe schon, nach Berlin zu reisen, um unter Franz Benda die Violine zu studiren, und R. wurde des großen Meisters ganz würdig, indem er sich nun auch unter Kirnberger der Composition widmete. So kam er 1762 in die Dienste des Landgrafen Friedrich II. von Hessen, dessen Capelle aus lauter vorzüglichen Musikern bestand, wie die Namen Palsa und Türrschmitt, Barth, Kalkbrenner u. A. beweisen. Geachtet und geliebt wie R. waren jedoch Wenige unter ihnen, und man fand sich zu dem Manne, dessen sanftes Aeußere seinem Innern so ganz entsprach, gar mächtig hingezogen. Wie munterte er nicht die jungen Künstler auf! mit welcher Sanftmuth gab er ihnen nicht die Mittel an die Hand, weiter vorzurücken in ihrer Kunst! Vor allen Dingen mahnte er sie zur Religiosität: er selbst war ein frommer Katholik, ohne bigott zu seyn. Wenn gleich der hohe Beifall, den seine Compositionen, meist Instrumentalsachen, erhielten, ihn zur Herausgabe derselben hätte bewegen sollen: seine Bescheidenheit duldete dies nicht. In seinen älteren Tagen ward er bedeutend krank; der Arzt, seiner Freunde einer, mußte ihm gestehen, daß er für den Freund fürchte. Da verfertigte R. ein „Stabat mater". Er wurde gerettet u. konnte nun den Bitten der Menge nicht widerstehen, dieses im Gedanken an den Tod verfaßte Werk öffentlich aufzuführen. Die Rührung war tief und all-

mein, und man wußte R. zur Herausgabe des hohen Meisterwerkes zu bewegen. Es erschien (bei Schott in Mainz), und die Berliner musikalische Zeitschrift (9tes Stück) bekräftigte Aller Urtheil über dasselbe. So wie Haydn bei dem Anhören seiner Werke und des Lobes derselben sich erröthend in einen stillen Winkel zurückzog, und noch, als er zum letzten Male öffentlich erschien, bei dem unaufhörlichen Beifall, welchen man dem Moment in seiner „Schöpfung" zollte, wo es heißt: „Und es ward Licht", mit angestrengter Stimme ausrief: „Das hat Gott gethan!" so stand auch der bescheidene Rodewald bei dem Anhören seiner Sinfonien, Quartette u. s. w.; und bei seinem „Stabat mater" hat man ihn oft weinen sehen. Das französische Theater unter dem Landgrafen, seinem Herrn, wünschte eine Oper von ihm zu haben; er schrieb die „Julie", schloß sie jedoch nach jeder Aufführung schüchtern, daß die Philidor, Monsigny und Gretry, welche damals dort im Gange waren, über seine geringe Arbeit, wie er sich ausdrückte, zürnen möchten, wieder in seinen Pult. Nur einer seiner geprüftesten Freunde erhielt sie zur Abschrift, und „Julie" von Rodewald prangt noch in der Bibliothek von des längst Heimgegangenen Kindern. Als Friedrich II. (1785) starb u. die Capelle desselben nebst der Oper entlassen ward, traf den alten Mann, gleichwie alle übrigen Musiker des guten Fürsten das traurige Loos, mit 5 Rthlrn. monatlicher Pension entlassen zu werden. Indessen ward er später (1788) als Lehrer des Erbprinzen, und mit 400 Thalern jährlichem Gehalt, wieder angestellt, wobei er Cassel zuerst mit Marburg und dann mit Hanau als Wohnort verwechseln mußte. 1801 ward er endlich wieder als Director der churfürstlichen Capelle nach Cassel berufen, und hier starb er am 11ten Juli 1809. Wenige von seinen Bekannten leben noch, aber Keiner von ihnen nennt den Namen Rodewald ohne die innigste Rührung. G.

Rödiger, Johann Christoph, vormals Fürstl. Schwarzburgischer Hof- und Cammermusikus zu Sondershausen, Sänger und Violinspieler, war zu Bischleben, einem Dorfe zwischen Erfurt und Molsdorf, am 4ten Mai 1704 geboren, u. wurde in seinem 11ten Jahre wegen seiner herrlichen Sopranstimme als Zögling in die Gothaische Capelle aufgenommen, wo er nicht allein Gesang- und Musikunterricht überhaupt erhielt, sondern auf des Herzogs Kosten auch insbesondere auf der Violine bei dem damaligen Concertmeister Hühner. Durch Talent und Fleiß gewann er binnen wenigen Jahren eine bewunderungswürdige Fertigkeit auf seinem Instrumente. In seinem 23sten Jahre erhielt er ein Engagement als Sänger in der Fürstl. Capelle zu Sondershausen. Der damalige Fürst Günther hörte ihn besonders gern, sowohl singen als spielen, und zeigte sich stets äußerst gnädig gegen ihn. Deshalb blieb er denn auch für sein ganzes Leben in Sondershausen. Er starb dort am 5ten März 1765. Seine Stimme war ein kräftiger Alt, der sich, auffallend genug, bis an seinen Tod erhielt. Im Notenlesen hatte er eine solche Gewandtheit, daß er einmal eine Wette eingehen durfte, irgend ein beliebiges Violinconcert öffentlich, im Hofconcerte, a prima vista ohne Fehler zu spielen, und diese Wette wirklich auch gewann. Auch war er ein angenehmer Fantast auf seinem Instrumente. Componirt hat er nur einige Gelegenheits- und Trauermusiken, und dann wenige Stücke zu Stölzel's Kirchenjahrgang, welcher 1736 erschien.

Rodio, Rocco. Ueber die Lebenszeit dieses alten Musikgelehrten ist schon viel gestritten worden. Die Sache ist aber nicht wichtig genug, daß wir uns hier auf weitläuftige Untersuchungen einlassen könnten. Es genüge, daß R. jedenfalls in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts und zwar zu Neapel lebte. Daselbst erschien auch sein nachgehends noch mehrmals auf-

gelegtes Werk: „Regole di Musica etc.“ im Jahre 1609. Wahrscheinlich ist dieses jedoch nicht die ursprünglich erste, sondern nur die erste noch bekannte Ausgabe, und um so mehr, als es am Schlusse des langen Titels heißt: „Et di nuovo da Don Batt. Olifante, aggiontivi un trattato di Proportioni necessario a detto libro etc.“, so daß das Werk also schon durch eine zweite Hand gegangen und von dieser jene Ausgabe besorgt worden war.

Rodolphe oder eigentlich Rudolph, Anton, Lehrer der Tonsetzkunst an der Königl. Musikschule, berühmter Virtuos auf dem Waldhorne und beliebter Componist zu Paris in der letzten Hälfte des 18ten und zu Anfang des 19ten Jahrhunderts. Er wurde zu Türschau im Leutmeritzer Kreise des Königreichs Böhmen im Jahre 1742 geboren und durch seinen Bruder in Dresden zu einem vorzüglichen Waldhornisten gebildet, als welcher er in der Capelle des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg seine erste Anstellung fand und sich hier durch ausdauernde Uebung noch ungemein auf seinem Instrumente vervollkommnete. Im Jahre 1759 war er indeß bereits im Orchester der großen Oper zu Paris angestellt u. bezauberte daselbst die Zuhörer bald mit seinem Horn und noch öfter durch seine Compositionen. Im Jahre 1763 befand er sich in der herrlichen Capelle des Herzogs Carl Eugen von Würtemberg zu Stuttgart, und wetteiferte hier unter Jomelli's Direction mit einem Lolli, Nardini und anderen großen Meistern um den Vorzug der Virtuosität. Ueberdies setzte er bei Gelegenheit der großen, 14tägigen Geburtstagsfeier des Herzogs im Jahre 1763 drei Ballette, als: „Medea und Jason“, „Psyche oder des Herkules Tod“ und „Armida“, mit außerordentlichem Beifall in Musik. Doch scheint es, daß er kurze Zeit darauf wieder nach Paris zurückgekehrt sey, denn schon im Jahre 1767 brachte er daselbst seine komische Oper „l'Aveugle de Palmire“ mit glänzendem Erfolg aufs Theater. Um diese Zeit mußte er indeß wegen seiner sehr geschwächten Gesundheit auf fernere Kunstleistungen als Virtuos auf dem Waldhorne verzichten, widmete sich aber dagegen, nachdem er noch eine Reise nach Deutschland gemacht hatte, mit großer Vorliebe und unverkennbarem Berufe dem Musikunterrichte, und erhielt später die oben bezeichnete Stelle an der Königl. Musikschule. Vier von ihm in den Jahren 1783 bis 1799 bearbeitete und herausgegebene Lehrbücher der Musik u. des Gesanges wurden in Paris häufig zur Anwendung gebracht und zum Theil mehrmals aufgelegt; von seinen Compositionen für sein Instrument hingegen ist daselbst nur ein Concert und ein Heft leichter Fanfaren gestochen worden. Rudolph starb in Paris am 18ten August 1812 im 70sten Jahre seines vielwirkenden Lebens. Eine Menge ausgezeichneter Pariser Tonkünstler folgte seinem Leichenzuge. Rodolphe hatte er sich von der Zeit seines Aufenthalts in Frankreich an geschrieben. v. Wzrd.

Rodolphe, Anton, Sohn des vorhergehenden, hieß natürlich auch eigentlich Rudolph, aber nach dem Vorgange seines Vaters bildete er den Namen auch ins Französische um und nannte sich Rodolphe. Er ward zu Wien 1770 geboren, und wählte, da der Vater ihn einmal zum Musiker bestimmt hatte, die Violine zu seinem Concertinstrumente. Kaffka zu Regensburg ward sein Lehrer. Er machte unter dessen Führung schnelle und bedeutende Fortschritte. Aus der Schule getreten, erhielt er eine Stelle zuerst als erster Violinist und dann als Concertmeister beim Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg. Bis 1812 blieb er daselbst; als er jetzt aber die Nachricht von dem Tode seines Vaters erhielt, nahm er seinen Abschied und ging nach Paris, wo er nach einigem Aufenthalte, den er zum öffentlichen Concertspielen benutzte, eine Stelle bei der ersten Violine im Orchester der

großen Oper erhielt. Seitdem ist er fortwährend in Paris geblieben. Unterricht in der Composition hat er nie empfangen; er suchte die dahin gehörigen Kenntnisse sich theils durch Lesen guter Bücher, Studiren guter praktischer Werke und endlich durch Erfahrung zu sammeln. Schon in Regensburg fing er an, Variationen u. dergl. kleinere Sachen für die Violine mit Orchesterbegleitung zu setzen, die, von ihm vorgetragen, Beifall erhielten, und wovon auch ein Paar Hefte gedruckt wurden. In Paris setzte er dann diese Versuche fleißig fort, und er hat manches gefällige Stück zur Oeffentlichkeit gefördert, das seinen Namen bei mittelmäßigen Spielern und Dilettanten in gutem Andenken erhält. Ein bedeutendes oder künstlerisch werthvolles Werk ist nicht darunter. Hinsichtlich seiner Virtuosität ward er in seinen jüngeren Jahren zu den routinirtesten Spielern gezählt, ohne jedoch eigentliche Bravour zu besitzen, sondern nur eine glänzende technische Fertigkeit und gewandten Bogen. 27.

Rodrigues, 1) Joao, ein Portugiesischer Tonlehrer aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, schrieb „Arte do Canto Chao", woran er 40 Jahre gearbeitet und es erst 1560 vollendet haben soll. Gedruckt ist es aber, wie es scheint, nie worden; das Original-Manuscript befindet sich noch in Lissabon in der musikalischen Bibliothek eines Franc. Valhadolid. — 2) Manoel R., zu Elvas in Portugal geboren, war Organist und Harfenspieler, und blühete vorzüglich um 1600. In dieser Zeit gab er zu Lissabon unter dem Titel „Flores da Musica etc." auch eine Sammlung von geistlichen Stücken für seine Instrumente heraus.

Roger, Etienne, Buch- und Musikalienhändler in Amsterdam; in der Zeit von 1700 bis 1725 besaß er fast den Alleinhandel von Musikalien über ziemlich ganz Europa. Seine Verlagswerke waren nicht gedruckt, sondern in Kupfer gestochen, und das brachte seine Handlung auch in solch' großes Ansehn, daß alle Componisten ihre Werke gern bei ihm verlegen wollten. Nach seinem Tode kam die Handlung in die Hände eines le Cene, der aber auch schon 1741 starb, und nun hörte das Etablissement ganz auf.

Roger, Benjamin, ein berühmter englischer Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, aus Windsor gebürtig und der Sohn eines Mitglieds der Georgen-Capelle. Seine musikalische Bildung erhielt er als Chorschüler in der Königl. Capelle; dann ward er Organist an der Christkirche zu Dublin. 1641 jedoch mußte er der Revolution wegen diese Stadt verlassen, und er ging wieder nach Windsor, wo er als Cantor bei der Capelle angestellt ward. Olivier Cromwell ernannte ihn 1658 zum Baccalaureus der Musik (baccalaureus cantuariensis). Seine Werke, von denen sich jetzt aber wohl keins mehr vorfindet, hatten ihn auch im Auslande bekannt gemacht. Kaiser Leopold und die Königin Christine von Schweden unter Anderen sollen sie sehr geschätzt haben. Sein Todesjahr hat so wenig Hawkins als Burney erfahren können.

Roger, Joseph Ludovico, hier wenigstens der Anführung werth wegen des Werks „Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum", welches er 1758 zu Avignon herausgab, und das Forkel unter Anderen, in seiner Literatur, für ein Meisterwerk seiner Art erklärt.

Rogge, Heinrich, geb. 1642 und gest. zu Rostock 1702, war Organist an der Marienkirche daselbst, und allen Nachrichten nach ein großer Meister auf seinem Instrumente, besonders in der freien Fantasie, die oft besser und gediegener ausfiel als seine zu Papier gebrachten Compositionen. Die Stelle an der Marienkirche zu Rostock bekleidete er von ungefähr 1670 an. Einmal

machte ihm eine starke Geschwulst die linke Hand für ein ganzes Vierteljahr unbrauchbar; aber auch mit der rechten Hand allein und den Füßen wußte er sich jetzt zu helfen und seinen Dienst vollkommen zu versehen. Das zeugt jedenfalls von vieler Fertigkeit und Umsicht. Von den vielen Kirchenstücken, Gelegenheitscantaten und Orgelsachen, welche er componirte, ist Nichts gedruckt worden. Auch schrieb er eine eigene Abhandlung über die Quarte, die aber ebenfalls Manuscript blieb.

Rognone Taegio. Unter diesem Namen lebten zu Anfange des 17ten Jahrhunderts zwei ausgezeichnete Musiker: 1) Francesco, Concertmeister des Herzogs von Mailand und Capellmeister an der Kirche S. Ambrosio maggiore daselbst; und 2) Giovanni Domenico, Capellmeister des Herzogs von Mailand und an der Kirche S. Sepolcro. Es kann seyn, daß Beide Brüder waren, doch ist darüber nichts Gewisses bekannt. Einer ihrer Vorfahren war vom Kaiser mit der Würde eines Comes Palatin bekleidet und dadurch die Familie in den Adelstand erhoben worden, wovon sich auch der Beiname Taegio herschreibt. Von Beiden sind noch mehrere Messen, Psalmen, Madrigale, Canzonetten ꝛc. für mehrere Stimmen vorhanden, welche sich nach den auf dem Titelblatte stehenden Vornamen leicht unterscheiden lassen. Zu ihrer Zeit standen sie als Componisten in hohem Ansehn, und der letztere, Giovanni Domenico, besaß zugleich den Ruf eines ausgezeichneten Orgelspielers. Ihre höchste Blüthe fällt in die Zeit um 1620.

Rohleder, Friedrich Traugott, Pastor zu Lähe in Niederschlesien, verdient besonders um die Beförderung eines guten Choralgesangs, und bekannt in dieser Beziehung schon durch mehrere Aufsätze in den Schlesischen Provinzialblättern, namentlich August 1824, und in die „Eutonia" (Bd. 2 pag. 41 ff., Bd. 3 pag. 201 ff.), gab 1831 auch heraus: „die musikalische Liturgie in der evangelisch-protestantischen Kirche ꝛc. als eine theoretisch-praktisch bearbeitete Kirchen-Musikschule"; und 1833: „Vermischte Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik", worunter auch mehrere in Zeitschriften früher erschienene, aber hier mehr erweiterte und mit größerer Ausführung des betrachteten Gegenstandes umgearbeitete Abhandlungen.

Rohleder, Johann Gottlieb, Cantor an der Dreifaltigkeitskirche zu Hirschberg, wurde 1745 zu Lohe im Breslauer Kreise geboren. Ueberwiegende Neigung zur Musik führte ihn nach Breslau, und erwarb ihm die Freundschaft des Ober-Organisten Johann Georg Hofmann, dessen gute musikalische Bibliothek er benutzen durfte. Praktische Uebungen und theoretisches Studium wurden und blieben seine Lieblingsbeschäftigung. Er stand mit mehreren berühmten Tonkünstlern im Briefwechsel, und starb am 26sten August 1804. Gedruckt sind von seinen Compositionen: „der Sommer", ein Singstück, worin ihm die Arien und Chöre besser gelungen sind als die Recitative; es war für Orchester gesetzt, erschien aber nur im Clavierauszuge; u. „der Frühling", eine Sammlung von Gesängen mit Clavierbegleitung. In seinen jüngern Jahren soll R. ein guter Sänger und vortrefflicher Clavierspieler gewesen seyn.

Rohmann, s. Romano.

Rohr, heißt zur besondern Bezeichnung das etwa 1½ bis 2" lange Mundstück des Fagotts und der Hoboe (mit dieser natürlich auch des englischen Horns), eines Theils weil es aus Rohrholz verfertigt wird, andern Theils weil es gewissermaßen ein Rohr oder eine Röhre ist, die nur an der äußeren Mündung etwas breit gedrückt und so zum Vibriren tauglich gemacht wird, welches Letztere das Einblasen der Luft bewirkt. Bei dem

Fagott wird es vorn an das sog. S gesteckt, durch welches die Luft in das Instrument geblasen wird; bei der Hoboe ist es unten schon fest an den sog. Stiefel, eine kleine messingene Röhre, gebunden, welche oben in dem Instrumente steckt. Indem wir nach dieser kurzen, aber genügenden Worterklärung nun zu einer näheren Betrachtung des Instruments selbst übergehen, vergleiche man zuvor das Hiehergehörige in dem Art. Blatt. Von der Beschaffenheit des Rohrs hängt in Ansehung der Güte des Tons des Instruments gar Viel ab. Das erste Erforderniß eines guten Rohrs oder Clarinettblattes ist gutes Rohrholz. Am besten eignen sich dazu Rohrbüchsen oder Cylinder von der stärkeren Gattung, also von etwa 3/4" rhein. im Durchmesser, weil ein aus einer minder starken Büchse gebildetes Rohr allzu gewölbt ausfällt, was der leichten und schönen Ansprache hinderlich ist. Die Besorgnisse Mancher, daß das Holz von so starken Büchsen allzu porös sey und daher beim Gebrauche zu viel Wasser einsauge, wird von der Erfahrung nicht bestätigt, wie denn überhaupt das Einsaugen von Feuchtigkeit darum unmöglich ein Fehler des R's heißen kann, da es, um geblasen werden zu können, allemal erst absichtlich durchnäßt werden muß. Durchaus zwecklos ist es eben darum, das Rohrholz vor Anfertigung des Rohrs in Oel zu sieden, was nur einen dumpfen Klang bewirkt. Dagegen ist allerdings manches Rohrholz deshalb unbrauchbar, weil es zur unrechten Zeit abgeschnitten wurde, wo der Saft noch im Triebe und deswegen in den Poren enthalten ist. Ein solches Holz ist aber leicht an einem üblen Modergeruch und einer geringen Federkraft zu erkennen. Vorzüglich ist schief gewachsenes Holz zu vermeiden, indem ein aus solchem Holze verfertigtes Rohr, wenn gleich durch Bearbeitung gerade gerichtet, doch nach einigem Gebrauche sich wieder nach der ursprünglichen Richtung ziehen und die gleichmäßige Wölbung seiner beiden Seiten wieder verlieren wird. Wie die Rohre eigentlich gefertigt werden, findet man in jeder guten Fagott- oder Oboenschule. Das Rohrholz wird bis zu einer gewissen Dünne mit einem scharfen Instrumente ganz eben ausgestochen, und dann in 2 gleichen Blättchen oder Theilen über einen eisernen runden Stiel, der die gehörige Dicke dazu hat, mit stark gewichstem, feinem Bindfaden dergestalt fest zusammengebunden oder gewickelt, daß sie luftdicht an einander schließen und oben noch Raum genug lassen, sie abschleifen und bis zu dem nöthigen Grade verdünnen zu können. Mit Worten läßt sich das wohl nicht genauer beschreiben: es muß praktisch gezeigt werden, und jeder Bläser sich seine Rohre selbst verfertigen oder nach seinen Bedürfnissen einrichten. Zu empfehlen ist nur noch, das Rohr in der mittleren Gegend, wo die Ringe angebracht sind, nicht zu stark auszustechen, und beim Ausstechen überhaupt die größtmöglichste Gleichmäßigkeit und Symmetrie zu beobachten. Ein gutes Rohr hat gleich bei seinem ersten Gebrauche einen guten Ton, und braucht nicht sog. eingeblasen zu werden; ganz gute Rohre sind indessen nicht so häufig, und von großer Wichtigkeit ist daher auch ihre Erhaltung. Die nächste Ursache einer baldigen Verderbniß ist der an den Wänden sich ansetzende Schleim, der dem Holze die Elasticität nimmt. Daher reinige man ein Rohr nach jedem Gebrauche recht gut, innen u. außen, vielleicht mit einer Feder. Eine zweite, sehr wirksame Ursache baldigen Verderbens der Rohre liegt auch in der Art und Weise ihrer Aufbewahrung. Gewöhnlich geschieht diese in einer festen Schachtel. Allein in eine solche kann keine Luft dringen und das Holz wieder austrocknen. An irgend einer Seite muß daher eine solche durchlöchert seyn. Um ein gutes Rohr längere Zeit, ohne es zu gebrauchen, ohne Nachtheil aufzubewahren, muß man es recht wohl austrocknen lassen und dann innen und außen mit reinem Rüböhl be-

streichen, wodurch es vor jedem Einflusse bewahrt wird, und auch keine Kruste erhält, die beim Wiedergebrauche nicht leicht wegzubringen wäre.

Rohrflöte, eine gedeckte Orgel-Flötenstimme, bei welcher in dem Deckel einer jeden Pfeiffe ein Loch sich befindet, in welchem ein kleines Röhrchen steckt. Daher der Name. S. sonst Flöte oder Flauto. Die Rohrflöte klingt, um eben jener ihrer Einrichtung willen, nicht unangenehmer, aber schärfer als ein Gedakt, und jede Pfeiffe läßt zugleich, jedoch nur ganz schwach, ihre Quinte hören. Sie wird zu 16, 8 und 4′ disponirt und ist eine der zweckmäßigsten Orgelstimmen.

Rohrinstrumente, sind alle aus Holz verfertigten Blasinstrumente, also Clarinette, Flöte, Hoboe, Fagott, Bassethorn, Serpent, englisch Horn ꝛc., weil deren Tonsäule eine Art von Rohr bildet, oder vielmehr wohl eine Röhre, die meist gebohrt ist. Das Bassethorn hat man auch schon zu den Blechinstrumenten zählen wollen, allein mit Unrecht, da sein hauptsächlichster Tonkörper doch aus Holz besteht. Für eine detaillirte Beschreibung ꝛc. der Rohrinstrumente ist hier nicht der Ort. In solcher Beziehung vergl. man die besonderen Artikel derselben, und dann, was Geschichte und Akustik betrifft, auch den Art. Blasinstrument. Im Orchester bilden die R. gewissermaßen den Gegensatz von dem Blaschor und mildern dessen Schärfe, so wie sie an und für sich schon etwas Weicheres, Zarteres, und in gemeinschaftlicher Verwendung oft etwas wahrhaft Idyllisches haben, was nirgends besser als in einer Stelle des „Messias" von Händel bewiesen ist. Von magischer Wirkung kann ihre Verwendung in dieser Art oft seyn. In Betracht ihres Verhältnisses im Orchester zu den übrigen Instrumenten vergleiche man nun noch die Art. Besetzung, Instrumentation, Orchester u. die dahin gehörigen.

Rohrmann, Heinrich Leopold, war aus Herzberg am Harz gebürtig, wo er auch bei dem Organisten Wallis den ersten Unterricht in der Musik empfing. Nachgehends bildete er sich zu Hannover und Celle zu einem braven Clavier- und Orgelspieler, auch Contrapunktisten, und endlich, ungefähr um 1798, ward er Organist zu Clausthal auf dem Harze, wo er 1821 starb. Er hat viele brauchbare Sachen für Orgel herausgegeben: Vorspiele und Choräle, das Vater Unser und Communionen für den Altargesang, auch einige Fugen ꝛc. und eine „Methode zum zweckmäßigen Choralspielen, nebst einer kurzen Anleitung zur guten Erhaltung einer Orgel."

Rohrquinte, s. Quinte.

Rohrwerk, dasselbe was Schnarr- u. Zungenwerk (s. diesen Artikel).

Roland, deutscher Name des Orlando di Lasso (s. d.).

Rolla, Alessandro, Lehrer der Violine und Bratsche an dem Conservatorium zu Mailand und Concertmeister an dem dasigen großen Theater alla Scala, ward auch geboren daselbst 1780 und starb 1837. Er war ein vortrefflicher Violinvirtuos und Componist für sein Instrument; noch viel höher jedoch stand sein Verdienst als Lehrer. In Italien möchte es jetzt schwerlich einen Meister geben, der ihn in dieser Hinsicht vollkommen zu ersetzen im Stande wäre, ohne den großen Werth mancher anderen Violinspieler zu übersehen. Seine Schule machte er zuerst in Mailand, dann in Neapel. Wer jedoch seine eigentlichen Lehrer waren, haben wir nie mit Gewißheit erfahren können. Gegen 1800 erhielt er eine Stelle als Concertmeister zu Parma. Damals war er der erste Bratschenspieler in ganz Italien. Als solcher gelangte er zu einem Rufe über ganz Europa. Die Vio-

line machte er erst später zu seinem besondern Concertinstrumente. Von 1803 an reiste er viel; war in Paris, Wien ꝛc., überall mit glänzendem Beifall aufgenommen. Als 1809 das Conservatorium zu Mailand gestiftet wurde, erhielt er sogleich die oben bezeichnete Professorsstelle an demselben; 1815 ernannte man ihn dann auch noch zum Concertmeister. Viele treffliche Schüler hat er gebildet; unter den deutschen nennen wir nur Franz Schubert in Dresden. Er componirte viele Concerte, Serenaden, gegen 80 Duette, 20 Trio's, einige Quartette und Quintette, Gammen, Etuden u. s. w. Alle sind vortreffliche Schulwerke, die Minderzahl ist lediglich für den Concertsaal geschrieben. Am Höchsten stehen in jener Art wohl die 12 Intonazioni, welche 1828 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. Kaum daß es auch nur Etwas giebt, was ein tüchtiger Geiger üben und in die Gewalt bekommen soll, worauf in dem Werke nicht Rücksicht genommen wäre. Die Trio's und Quintette sind fast sämmtlich concertirend. — Auch sein Sohn und Schüler Antonio Rolla zeichnet sich als Violinspieler aus. Er ward 1810 zu Mailand geboren, und hat ungeachtet seiner Jugend schon einige recht brave Sachen für Violine gesetzt. Um den würdigen Vater zu erreichen, fehlt ihm jedoch noch manches Jahr tüchtiger Arbeit. —hr.

Rolle, Johann Heinrich, geboren zu Quedlinburg am 23sten December 1718, und gestorben in Magdeburg am 29sten December 1785. Sein Vater, Musikdirector, wurde 1721 in gleicher Eigenschaft nach Magdeburg berufen, und war der einzige Lehrmeister seiner 3 Söhne, worunter Heinrich, der jüngste, ein hervorragendes Talent offenbarte, auch bereits mit 13 Jahren ein großes Kirchenwerk verfertigte und im nächstfolgenden den Organistendienst an der Petrikirche rühmlichst versehen konnte. 1736 bezog er die Leipziger Akademie, absolvirte die philosophischen und juridischen Studien, und wandte sich alsdann nach Berlin, wo seiner die Anwartschaft auf Verleihung einer Justitiariatsstelle harrte. Inzwischen änderte der seinen tonkünstlerischen Fähigkeiten vielseitig gezollte Beifall diesen Plan; er faßte den Vorsatz, seiner Lieblingsmuse nur fortan treu zu bleiben, u. trat als Cammermusikus in die Königl. preußische Hofcapelle. 1746 quittirte er wieder, um die Organistenstelle an der Hauptkirche zu St. Johann in Magdeburg zu übernehmen, woselbst ihm auch, 6 Jahre später, nach dem Ableben seines Vaters, dessen Director-Amt verliehen wurde, welchem er mit Liebe, Eifer u. rastloser Thätigkeit vorstand, bis im 67jährigen Alter ein wiederholter Schlagfluß seiner verdienstvollen Laufbahn das unabänderliche Ziel setzte. Rolle war ein ungemein fleißiger, streng korrekter und geschmackvoller Tonsetzer; seine Werke sind melodienreich, natürlich fließend, gemüthlich zart; die Stimmenführung, sonderlich in den Chören, ist musterhaft, allerdings wohl an Graun gemahnend, jedoch frei von jeder knechtischen Nachahmung; immer wußte er für die Worte den bezeichnenden Ausdruck zu finden, eben weil er ihn selbst tief in der Seele empfand; ja manche Gesänge dürften, das Formelle abgerechnet, sogar unserer Gegenwart nicht gänzlich entfremdet erscheinen. Zu seinen bekanntesten, am meisten verbreiteten Arbeiten gehören: mehrere Kirchenjahrgänge; 8 Passions-Cantaten; 16 Oratorien: „Idamant oder das Gelübde", „Davids Sieg", „Orest und Pylades", „Abel's Tod", „Saul", „Hermann's Tod", „Jakob in Aegypten", „Israel's Befreiung", „Abraham auf Moria", „Lazarus", „Thirza und ihre Söhne", „Simson", „Melida", „Gedor", „David u. Jonathan", „Jesus leidend"; 9 Dramen und Cantaten: „l'Apoteose di Romolo", „die Götter und Musen", „die Schäfer", „Mehala", „der Sturm oder die bezauberte Insel", „die Thaten Herkules", „die Regungen der Treue, Freude, Dankbarkeit und Liebe", „die Gerechten werden

ewiglich leben", „Osterfeier", nebst vielen anderen Gelegenheits-Cantaten, Chorälen, Motetten u. s. w.; ferner: „70 auserlesene Gesänge über die Werke Gottes in der Natur", „Anacreontische Lieder", „Sammlung geistlicher Lieder"; und endlich: Claviersonaten, Trios, Concerte, Solos für verschiedene Instrumente, Orgelstücke, Präludien, Versetten, Orchester-Sinfonien u. dgl. Die größeren Compositionen sind, in leichten Clavierauszügen, mit Breitkopf'schen Noten-Typen gedruckt, u. wiederholt aufgelegt worden. 81.

Rolle, Christian Carl, älterer Bruder des vorhergehenden, geboren 1714 zu Quedlinburg, minder bedeutend, doch in seiner Sphäre immer ein achtungswerther Musiker, war Cantor an der Jerusalems- und an der sog. Neuen-Kirche zu Berlin, und starb erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. 1784 versuchte er sich als Schriftsteller mit „Neuen Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik", aber das Werk erklärt am besten, warum es auch bei diesem einen Versuche geblieben ist. Sein Talent war nur ein rein praktisches, und er machte daher als Componist kein sonderliches Glück. Mehrere Kirchenmusiken brachte er fertig und in seiner Kirche zur Aufführung, aber gedruckt ist davon Nichts als ein Te Deum mit Orgel und Blasinstrumenten für den Gemeindegesang.

Rolle (eine Figur oder Manier), s. Groppo.

Röllig, Carl Leopold, 1761 in Wien geboren, und gestorben als Official an der k. k. Hofbibliothek am 4ten März 1804, besaß, wiewohl eigentlich nur Dilettant, ausgebreitete musikalische Kenntnisse, ebensowohl im theoretischen, als im praktischen Fache. Er war der Erste, welcher Tasten an der Harmonica anbrachte, die er, also modificirt, meisterhaft zu behandeln verstand, und auf mehrjährigen Reisen durch ganz Deutschland, noch vor seinem Eintritt in den Staatsdienst, aller Orten die beifälligste Aufnahme fand. Nicht minder gilt er als Erfinder zweier, wenig nur bekannt gewordener Schlag-Instrumente, nämlich der Orphika und Könorphika, einem Claviere, wobei die Saiten durch Violinbögen angestrichen werden; daher denn auch die synonime Benennung Bogenflügel (s. d. Artikel). Sein Nachlaß enthielt verschiedene Harmonica-Stücke, kleine Abhandlungen, Entwürfe, Skizzen, kurze fragmentarische Aufsätze u. dgl.; auch verdanken ihm die ersteren Jahrgänge der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung einige nicht uninteressante Notizen und scientivische Beiträge. 81.

Röllig, Johann Georg, geboren zu Berggießhübel in Sachsen 1710, gehört zu den besseren Kirchencomponisten des vorigen Jahrhunderts. Man hat außer einem ganzen Jahrgange von Cantaten auf alle Sonn- und Festtage noch viele andere Kirchenwerke von ihm, auch Sanctus u. s. w. Für die Cammer schrieb er nur wenig: ein Paar Flöten- und Hoboen-Concerte. Den ersten Unterricht erhielt er von dem damaligen Rector Joh. Balth. Grellmann in seiner Vaterstadt, u. nachgehends studirte er die Musik zu Dresden bei dem Cantor Th. Chr. Reinholdt an der Kreuzschule, welche er frequentirte. Seine Hauptinstrumente waren Violoncell, Clavier und Orgel; bei Reinholdt verwendete er jedoch den meisten Fleiß auf die Composition. Mit der Instrumentation machte ihn Zelenka bekannt, mit welchem er einen freundschaftlichen Umgang pflegte. Nach vollendeten Schuljahren ging er nach Leipzig. Hier hörte ihn einstmals der Fürst von Anhalt-Zerbst Johann August, und derselbe fand so viel Gefallen an seinem Orgel- und Violoncellspiele und an seinen Compositionen, daß er ihn zu seinem Hoforganisten und zum Violoncellisten in seiner Capelle ernannte. Er starb zu Zerbst 1782. 19.

Im vorigen Jahrhunderte lebten mehrere Componisten Namens Röllig; wenigstens existiren unter diesem Namen viele Clavierſachen, Trio's für Blasinstrumente, Suiten ꝛc., wenn auch nur in Abschriften verbreitet, welche keinem jener obigen beiden Röllig's, aber auch nicht blos einem andern R. angehören. Schon Gerber indeß stellte vergebens Nachforschungen nach ihrer Person an, und ebenso konnten auch wir zu keinen Nachrichten über sie gelangen. Ein Nachtheil dürfte übrigens für die Kunstgeschichte schwerlich daraus erwachsen, da jene Compositionen noch von Niemand als sonderlich bedeutend erfunden worden sind. d. R.

Roloffs, s. Ruloffs.

Romagne oder Romanesķe (Romanesque) s. Gagliarde.

Romani. Dieses Namens sind 3 Tonkünstler aus dem vorigen Jahrhunderte hier des Anführens werth. Der eine war Violinvirtuos und als solcher Schüler von Pugnani. 1762 machte die Handlung Breitkopf in Leipzig eine 12stimmige Sinfonie von demselben in Manuscript bekannt. 1770 ließ er sich zu London hören. Ein anderer, Antonio R., war Sänger und stand um 1744 in Königl. Preußischen Diensten, wo er lange Zeit der Liebling des Berliner Publikums blieb. Der dritte, Steffano R., der auch wohl Pignattino genannt wurde, war ebenfalls Sänger, lebte aber 1700, wo er an dem Savoy'schen Hofe angestellt war.

Romaniſche Saiten, s. Saiten.

Romano oder Rohmann, schrieb sich auf beide Weise, war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Hofintendant und Capellmeister des damaligen Königs von Schweden zu Stockholm, und wird von den Schweden als der bedeutendste Reformer ihres Musikwesens verehrt; besonders auf die Verbesserung der Kirchenmusik scheint er viel Einfluß gehabt zu haben; doch hat er Viel auch fürs Concert gethan, und Manches für Instrumente, namentlich die Flöte componirt. Von Geburt war er ein Deutscher, und erst gegen 1720 scheint er nach Stockholm gekommen zu seyn.

Romano, Aleſſandro, s. Aleſſandro Romano.

Romano, Ballabene, s. Ballabene.

Romano, Giulio, s. Caccini.

Romantik und Romantiſch. Man muß diese Wörter nicht mit Roman und romanhaft verwechseln oder davon herleiten; doch haben sie mit denselben einen Ursprung, nämlich von der romaniſchen Sprache, denn die südlichen Länder der Römer, die romanischen, hauptsächlich Italien, Spanien und Gallien waren es, wo sich, nicht so klar und heiter wie in der alten Griechen-, auch nicht so fest und abgeschlossen wie in der eigentlichen alten Römerwelt, zuerst ein höheres Gefühlsleben entwickelte, und jenes Gemisch von Empfindungen entstand, das, hervorgegangen aus Christen- und Ritterthum, aus den letzten Zuckungen des colossalen römischen Reichs, aus der Denkweise des rohen aber kräftigen Mittelalters, aus den theils durch die Kreuzfahrer vom Orient herübergetragenen, theils von den Sarazenen, welche diese Länderstriche früher besaßen, noch zurückgelassenen abentheuerlichen, feurig schwärmenden Ideen, dem classischen Alterthum gegenübergestellt, mit dem Namen des Romantischen bezeichnet wird, und als diese Empfindungen Wurzel gefaßt hatten, sich in allen Gattungen von Kunstwerken ausprägte. Daher auch in alle diese südlichen Dichtungen, die höchste Begeisterung für Glauben, Ehre und Liebe athmeten, Verherrlichung der Leiden zum Grundtypus hatten, anstatt der dunkeln Schicksalsidee der erhabene Glaube an die weise und gütige Vorsehung trat, und überhaupt der Wen-

depunkt sich datirt, wodurch Ritter- und Christenthum mit ihrem Glauben, ihrer Tapferkeit und ihrer Liebe, das Leben, und dadurch die Kunst neuen Ideenreichthum und einen früher nicht möglich gewesenen Gedankengang empfingen, die tiefe Empfindsamkeit als der Hauptton des Romantischen in Verbindung mit dem Wunderbaren sich bildete. Damit haben wir, und fügen wir zugleich noch das kühnere Ideal hinzu, an welchem die neuere Zeit sich gefällt, dann auch den ganzen Begriff der Romantik und des Romantischen, und, wenn in relativer Weise auch erst nur, den Beweis gefällt, daß unter allen Künsten der Musen gerade die Musik es ist, in welcher vorherrschend das Romantische sich gestaltet; ja man könnte sagen, wo Musik ist, da ist auch das Romantische, und Musik eben ist das Romantische, denn welche Kunst nimmt mehr und einziger ihre schönsten und eigenthümlichsten Stoffe aus der tiefsten Gefühlswelt herauf als diese? und welche kleidet sie zugleich in ein idealeres Gewand auch als diese? — Idee und Materie sind hier gleich innig verbunden mit dem eigentlichsten Wesen der Romantik, der Innigkeit der Empfindung u. dem kühneren Aufschwunge in eine ideale Welt. Empfing doch auch die Musik, als schöne Kunst, ihren hauptsächlichsten Impuls gerade auf dem Wendepunkte des Ritter- und Christenthums, wo die Romantik, die Erde zum Himmel erhebend, von diesem erzeugt ward, und ist zugleich entwickelt worden, wie die Idee des Christenthums ausgebreitet ward. Die Musik ist diejenige Kunst, worin sich der christliche Cultus zuerst entfaltete, die aber auch am meisten geeignet war, die christliche Idee zu versinnlichen. Im Alterthum geschah diese Versinnlichung durch die Plastik, indem die Gottheiten in vollendeter menschlicher Gestalt menschliche Zustände annahmen; in christlicher Zeit konnte es aber nur durch eine Kunst geschehen, welche das Unendliche zur Aufgabe hat, und deren Elemente keine andere als wechselnde, verschwebende, himmelgleiche sind. Das ist die Musik, die den Menschen zum Unendlichen, emporhebt zu Gott, während Bildnerei alles Unendliche herabzieht zur Erde. Man mißversteht das Wesen des Romantischen gänzlich, wenn man es anders erklärt, und unter romantischer Musik eine andere als die vollendete begreift, vielleicht eine Gattung gar, wie die Franzosen, wovon weiter unten noch die Rede ist. Die romantische Kunst beruht auf dem Streben in dem Menschen, über die Sphäre seiner Erkenntniß hinaus noch etwas Höheres, Seeligeres zu empfinden, das Unerreichbare zu ahnen; kein künstlerischer Stoff aber birgt tiefer und reiner das Element des sinnlichen Ausdrucks jenes beseeligenden Ahnungsgefühles in sich als der musikalische, der Ton. Alle Tonkunst ist ihrem innersten Wesen nach Romantik. Was kein Farbenglanz, kein Meißel, kein Wort vermag, kann der musikalische Klang auf seinen rhythmischen Schwingen erreichen. Wo die Rede aufhört, da beginnt erst das eigentliche Reich der wahren Musik. E. T. A. Hoffmann sagt, die Instrumentalmusik ist die romantischeste aller Künste, und er hat Recht. Was in der Vocalmusik hier zu erreichen ist, hat Mozart erreicht. Das romantische Leben in „Don Juan" hat kein anderer Operncomponist gleichermaßen ausgesprochen; das aber auch ist es, was diese Oper ewig neu erhalten wird. Unter den neueren Componisten tritt der romantische Geist besonders bei Maria von Weber und Spohr hervor, bei jenem in zügelloserer, bei diesem in engerer Form. Aus der neuesten Zeit machen wir auf Mendelssohn und Löwe, auch auf Reißiger aufmerksam. Wenige Andere lassen sich diesen hier anreihen: das freie, unbewußte Schaffen, das sorgenlose Nachbilden, wenn es vor dem inneren Seelenauge einmal in seliger Stunde hell wird, ist seltener geworden. Arbeit nach dem Uhrwerke des Verstandes ist an seine Stelle gedrungen. Wie der

fromme Kinderglaube, in welchem die Religon wurzelt, ist auch die Ahnung eines Ewigen mehr und mehr aus der Welt gewichen. Das Zeitalter beginnt die Romantik zu hassen, und mehr und mehr nach Sinnlichem und Leiblichem zu verlangen. Dem entgegenzukommen sind nun auch Tausende von Tonkünstlern bereit und allezeit fertig. Die äußerlichen Merkmale allenfalls hat man noch von dem Romantischen behalten, Geister und Wunder, aber seine Seele ist mehrentheils dahin. Meyerbeer hat seine Oper „Robert der Teufel" eine romantische genannt, aber sie hat Alles, nur nicht den romantischen Genius. Kehren wir aber zurück von diesem weniger erfreulichen Bilde und wiederholen mit kurzen Worten noch einmal, daß tiefe Empfindsamkeit eben und das kühne Ideal die Hauptzüge des Romantischen in der Musik sind, also keinerlei Art von Materialismus. Nicht so ist das Wort zu verstehen, wenn man von einer Romantik redet, welche mehrere junge französische Tonkünstler jetzt geltend zu machen suchen, und die sich in eigener Faction sogar unter dem Namen einer Romantischen Schule gebildet hat. Hier drückt man damit eine Neuerung aus, die gegen die alte classische Regel ankämpft, eine wirklich eigene Gattung von Musik. Frau von Staël erfand zuerst den Namen, um Chateaubriands pietistische Strebungen gegen den Atheismus zu bezeichnen, und bald hatte sich noch ein anderer weiterer Sinn dazu gesellt, der besser aber wohl ausgedrückt würde mit dem Worte Romanticismus. Alles was bisher als Gesetz in der Kunst gegolten hat, will diese neuere französische Romantik über den Haufen stürzen, und in dem Maaßlosen und Unbegränzten der Fantasie glaubt sie wahre Freiheit des Dichters zu sehen, und in kühner Regellosigkeit ihrer Gebilde eine höhere Regel des Geschmacks zu gründen. Ihre nächsten Anhänger sind besonders Liszt, Berlioz, Chopin, Auber, Halevy u. A. Viele Verirrungen, abentheuerliche Ausartungen und fratzenhafte Geschmacklosigkeit hat sich — wir können nicht anders — diese Schule schon zu Schulden kommen lassen; indessen hat sie wirklich doch auch, in mancher Beziehung, auf eine größere Befreiung der französischen Kunst hinarbeiten geholfen. Die von diesen Romantikern in ihrer Hervorbringung besonders befolgten Grundsätze, an denen man sie wie an einer Partheifahne leicht erkennen kann, lassen sich in 2 Hauptpunkte zusammenfassen: sie betreffen sowohl die Idee als die Form der Composition. Ohne Auswahl nehmen die französischen Romantiker, die aber auch in Deutschland schon ihre Partheigänger haben, zu ihren Darstellungen Alles her; es ist die Zeit der Egalité, des Schreckens, des Blutvergießens in dieser Musik. Alles Wirkliche dient dem Ausdrucke zum Stoff, aber immer auch in seiner grellsten Gestalt, damit es Aufsehen macht. Man coquettirt mit der Wahrheit, und greift nach Regen und Sonnenschein, Donner und Blitz, Schlachten und Mord, Jammer und Schrei, weil der Himmel zu hoch ist und für die Gefühlswelt keine Ohren hat. Dann in der Form und dem eigentlichen Tonsatze entledigen sich diese Romantiker aller Fesseln, auf welche die alte Schule so stolz war; die Harmonien und Melodien der romantischen Schule sind alle kühn, gewagt, blumig, durch allerhand unerhörte Wendungen überraschend, aber auch nicht selten überladen, u. daher geschmacklos. Macht das Geschmacklose Epoche, so ist das wahrlich nicht seine Schuld. Die romantische Schule macht in der That Epoche, und doch hat es unseres Bedünkens noch keiner ihrer Anhänger zu einer wahrhaft klaren Kunstmäßigkeit gebracht. Sie wagt sich an Schilderungen jedweder Art und strebt nach Originalität. Verirrungen und Ausschweifungen aber sind schon tausendmal da gewesen und niemals originell, wenigstens in der Kunst. Statt gründlicher Motive gehen die neueren Romantiker auf lauter pikante Con-

traste aus; aber nirgends erblickt man gleichwohl einen schönen Wechsel von Licht u. Schatten. Vornehmlich in Absonderlichem, Unerhörtem hat diese Schule des Romantischen bisher ihr Romantik gesucht; jene tiefere, innere, aus dem Gemüth hervorquellende Bedeutung der romantischen Musik, wie sie in der Instrumentenwelt von Beethoven und im Gesange von Mozart repräsentirt wird, ist ihr nicht aufgegangen. Man staunt über ein Chopin'sches Clavierstück: man halte ein Beethoven'sches dagegen. Freilich ist für jenes der ungleich größere, für dieses nur der kleinste Theil empfänglich, und daher die Epoche, aber die in diesem Falle niemals einen Maaßstab giebt für die Kunst, die einzig und ewig wahre.

Romanze, ist im Grunde schwer von der Ballade (s. d.) zu unterscheiden. Wie diese ist die Romanze lyrische Erzählung einer Begebenheit, aber in Form und Inhalt rein romantisch, durch die lieblichen Reim-, Assonanz- und Consonanzgewinde und die Zaubergärten abentheuerlicher Gegenstände sich hindurchschwingend. Daher denn auch der Name. In dieses Gewand kleidet sich hier Alles, jede Empfindung, die angeregt, jedes Gefühl, das ausgesprochen werden soll, vom Gräßlichsten bis zum süßesten Zauberspiel der Liebe hinab. Die Romanze ist episch im weiteren Sinne des Wortes, aber eben so weit vom Heldengedicht als dem nordischen Sagendrama entfernt. Zu jenem verhält sie sich wie die Novelle zum Roman, von diesem hat sie jedoch wieder das Gedrängte, Rasche, und ist ganz aus der Individualität der romantischen Bildung hervorgegangen. Leichtigkeit, Gedrängtheit, Mannigfaltigkeit und überdies Alles das schöne, schwellende Licht des Südens ausgebreitet, das sind die Haupteigenschaften der Romanze. Und daraus glauben wir nun auch die beste Theorie für die Melodie einer solchen lyrischen Erzählung ziehen zu können, die ebenfalls Romanze heißt. Sie wird strophenweise abgesungen und muß so beschaffen seyn, daß sie, schmucklos, etwas alterthümlich, dem Sänger gestattet, einen großen Theil seiner Aufmerksamkeit dem Texte zuzuwenden u. die dichterisch ausgemalte Begebenheit kunstvoll u. angemessen vorzutragen. Einfachheit, Naivität, fließender charakteristischer Gesang, der keinen großen Stimmumfang erfordert, sind die Haupteigenschaften der Composition einer Romanze. Die Melodie an sich hat meistens nichts Picantes, nichts Hervorstechendes, aber das Interesse mehrt sich mit jeder Strophe und der Totaleindruck ist oft sehr groß. Besonders waren die Franzosen früher sehr glücklich in der Romanzen-Composition, und neuerdings strahlt vornehmlich Panseron in dieser Hinsicht unter ihnen hervor. Unter den neueren Deutschen sind Löwe, Reißiger, Lindpaintner, Curschmann, Lehmann, Methfessel u. A. vorzüglich zu nennen, so wie Schwab und Uhland die herrlichsten Romanzen dichteten. Auch nennt man wohl ein Tonstück für bloße Instrumentalmusik, das einen romanzenartigen, d. h. einfachen ꝛc. Charakter hat, und meistens in mäßig langsamer Bewegung vorzutragen ist, eine Romanze. Als Muster dafür gelten die beiden herrlichen Romanzen für die Violine, welche Beethoven mit Orchesterbegleitung uns hinterlassen hat. Nicht selten vertritt endlich eine solche Instrumental-Romanze auch das Andante oder überhaupt den zweiten Satz in Concerten, concentirenden Quartetten ꝛc. Dr. Sch.

Romberg. Die Familie Romberg, in welcher das musikalische Talent rein erblich geworden zu seyn scheint, ist eine der berühmtesten in der Welt, so weit nur Musik cultivirt wird, und wahrlich auch sind Talente aus ihr hervorgegangen, welche zu den ersten Heroen der Kunst gezählt werden müssen. Wir wollen die Geschichte ihrer Mitglieder einzeln hier dergestalt mittheilen, daß wir bei den bedeutendsten und verdientesten auch länger verweilen,

und von den übrigen nur das erzählen, was zu wissen nöthig ist, um nicht den einen oder andern Künstler dieses Namens mit einander zu verwechseln, wobei eine allgemeine geschichtliche Uebersicht zugleich die Abtheilung Andreas enthält. Zwei Brüder sind als die Stammväter der Familie, so weit sie nämlich der Kunst angehört, anzusehen, nämlich:

Anton, der 1745 geboren wurde, ausgezeichneter Virtuose auf dem Fagott war, als solcher zuerst im Hochstift Münster, und hierauf mehrere Jahre zu Bonn lebte, dann 1795 sich beim Orchester zu Hamburg engagirte (s. unten), und endlich sich wieder nach Münster wandte, wo er gegen 1812 starb; und

Gerhard Heinrich, welcher 1748 geboren wurde und die Clarinette zu seinem Concertinstrument gemacht hatte, dann zuerst als Cammermusikus und endlich als Musikdirector eine Anstellung in Münster fand, als welcher er zu ziemlich gleicher Zeit mit Anton starb. Beide Brüder, welche die vertrautesten Herzensfreunde waren u. auch für ihre ganze Lebenszeit blieben, machten mit ihren zwei unten folgenden Söhnen, Bernhard und Andreas, viele und große Reisen, auf denen sie als Virtuosen immer gleich großen Beifall ärndteten, wovon jedoch unter des Andreas Geschichte das Nöthige bemerkt ist, weshalb wir es hier, um nicht ein und dieselbe Sache 2 Mal zu sagen, füglich weglassen dürfen.

Andreas, der älteste Sohn von Gerhard Heinrich, war am 27sten April 1767 zu Vechte im Hochstift Münster geboren. Wie schon zu Anfang dieses Aufsatzes bemerkt wurde, scheint das musikalische Talent in dieser Familie, von ihrem ersten Hervortreten an, ein erbliches geworden und geblieben zu seyn. Auch Andreas, darf man wohl sagen, war ein geborner Künstler, denn in seiner zartesten Jugend schon gab er Spuren von bedeutenden musikalischen Anlagen. Von früher Kindheit an widmete er sich dem Violinspiele, während sein unten folgender Vetter Bernhard eben so zeitig das Violoncell erlernte. Schon im siebenten Jahre unsres Andreas ließen sich die beiden Knaben mit Beifall öffentlich hören. Im achten traten sie, unter Leitung des Vaters, in Amsterdam auf und erregten allgemeine Bewunderung. 1784 erfuhren die Väter und Söhne dasselbe in Paris. Andere Reisen waren von nicht minder glücklichem Erfolge. 1790 nahm der Churfürst Maximilian Franz von Köln, in welchem, wie in seinem Bruder, dem Kaiser Joseph, sich das gleichfalls familienmäßig inwohnende musikalische Talent am meisten ausgebildet hatte, beide Jünglinge nach Bonn, und sorgte selbst für ihre, so wie für Beethovens und manches Anderen höhere Ausbildung, sowohl zu Virtuosen als auch in Hinsicht auf Theorie ihrer Kunst und Composition. Die Väter lebten einige Zeit bei ihnen in Bonn, und traten mit ihnen gemeinschaftlich in Concerten auf. Als jenes Institut in Bonn aber durch die französische Revolution und die dadurch herbeigeführte Flucht des Churfürsten Maximilian aufgelöst ward, ging Vater Anton mit seinem Sohne Bernhard und dem Neffen, unserem Andreas nach Hamburg, wo sie im Concert- und Opernorchester angestellt wurden. Vater Gerhard Heinrich hatte sich wieder nach Münster gewendet. In Hamburg genossen sie die allgemeinste Achtung, als Virtuosen insbesondere den ausgezeichnetsten Beifall, und von dort auch legten sie der Welt ihre ersten Compositionen vor. 1795 reisten sie, d. h. Andreas u. Bernhard, denn der Vater Anton blieb noch in Hamburg, brüderlich vereint (man hielt sie auch gewöhnlich für Brüder), nach Italien, und machten in allen seinen Hauptstädten dasselbe Glück, wie im Vaterlande; am lautesten priesen die Italiener den schönen Ton, den Beide aus ihren Instrumenten zu ziehen wußten, und das Gesangmäßige

ihres Vortrags. Auf der Rückreise lernten sie in Wien Haydn kennen und flogen ihm mit jugendlichem Enthusiasmus entgegen. Haydn empfing sie auch seinem einfachen, liebevollen Charakter gemäß und half ihnen die günstigste Aufnahme in den ersten Häusern bereiten, nannte auch den Andreas, nachdem er seine Quartette gehört, gerne seinen Sohn, der er, als Componist, wirklich auch damals war. 1797 kamen beide brüderlich vereinte Vettern wieder nach Hamburg zurück, wo Andreas seine Stelle als erster Violinist wieder übernahm, nach einiger Zeit aber sie aufgab, um ungestörter sich eigenen Arbeiten zu widmen. 1799 zog der muntere Bernhard von Neuem aus mit seinem Violoncell, und zwar nach England, von da nach Portugal, Spanien und Frankreich. Unser stiller Andreas blieb bei seinem Componiren, bis er, im Herbste 1800, der Einladung Bernhards nach Paris nachgab und diesen dort aufsuchte. Von seinen Arbeiten aus dieser Zeit führen wir nur den trefflichen, aber beträchtlich später gedruckten Psalm „Dixit Dominus" an, indem dieser nicht wenig beitrug, seinen Ruf, auch als Kirchencomponist, zu verbreiten, denn er errang damit bei einer öffentlich ausgestellten und damals in Zeitschriften vielbesprochenen Aufgabe den ersten Preis. In Paris schrieben beide Romberg gemeinschaftlich die Oper „Don Mendoza" fürs Theater Feydeau, und Andreas gab mehrere andere seiner Compositionen heraus, weshalb er auch, nachdem er sich 1801 mit Magdalena Rancke aus Hamburg verheirathet hatte, bis im Sommer 1802 daselbst blieb. Dann richtete er sich bürgerlich in Hamburg ein. Glücklich in seinem Hause arbeitete er überaus fleißig eine sehr beträchtliche Anzahl Werke verschiedener Gattungen aus und gab Unterricht, besonders Solchen, die sich einer höheren Ausbildung für die Tonkunst befleißigten, wobei es ihm auch gelang, manchen wahrhaft ausgezeichneten Schüler, z. B. Hartmann, hernach in Petersburg, zu erziehen. 1809 ertheilte ihm die Universität Kiel ungesucht das Diplom als Doctor der freien Künste, und besonders der Musik. 1815 ward er als Herzoglicher Capellmeister nach Gotha, an Spohrs Stelle, berufen, wo er nun auch, weniger mit praktischer Musik denn mit Composition beschäftigt, den Rest seiner Tage zubrachte, und im November 1821 starb. Mehrere kleinere Reisen in den letzten Abschnitten seines Lebens haben wir übergangen, weil sie weiter kein Interesse bieten, als daß sie ihn aufs Neue von der allgemeinen Achtung, deren er sich erfreute, überzeugten. So wohl ihm dieses that, so verlor er allmählig doch an Heiterkeit und Lebenslust. Mögen mancherlei körperliche Beschwerden daran Schuld gewesen seyn. Nur schreibend, angestrengt schreibend genoß er noch einiges Genüge. Er hinterließ eine trostlose Wittwe mit 10 unversorgten Kindern ohne Vermögen. Viele Concerte wurden zu deren Besten gegeben, und auch Vetter Bernhard blieb hier dem brüderlichen Freunde noch nach dem Tode treu. Als Lehrer hätte sich Andreas R., besonders früher in Hamburg, vielleicht ein kleines Vermögen erwerben können, allein er hatte keine sonderliche Neigung zu dem Geschäfte, und trieb es nur so weit als nothwendig. Als Virtuos auf der Violine war früher sein Ruhm durch halb Europa verbreitet. Sein Ton war groß, voll und vielfältig nuancirt; seine Passagen bestimmt, deutlich, klangvoll; sein Vortrag stand dem Benda'schen am nächsten, im Allegro kräftig und mehr körnig eingreifend als fremdartig auffallend, im Adagio edel, gehalten, männlich sanft, mehr das Gefühl bewegend als es aufregend. Wahrhaft bewundernswürdig war sein Spiel im Quartett. Als Componist kennt ihn Jedermann, der überhaupt neuere Musik kennt. Seine mehr als 150 Werke aus fast allen Gattungen sind in der ganzen musikliebenden Welt verbreitet, und haben auf Tausende geistweckend, bildend und erfreuend

gewirkt. Wir wollen ein summarisches Verzeichniß davon hersetzen: 23 Violinconcerte, 33 Violinquartette, 10 Sinfonien, 30 Gesangstücke mit Orchesterbegleitung, worunter „Lied von der Glocke", „die Kindsmörderin", „die Macht des Gesanges" (alle von Schiller), „die Harmonie der Sphäre" von Kosegarten ꝛc.; 8 Opern, von denen jedoch nur „Scipio" und „die Ruinen von Paluzzo" bekannt sind; 12 Rondo's und Capriccio's für die Violine; mehrere Maurercantaten; ein Te Deum; ein Preispsalm; mehrere lateinische Kirchenstücke; eine Missa mit großem Orchester; 8 Quintette mit Flöte; 3 Sonaten für Pianoforte und Violine; 4 Entreacts (für Schröter in Hamburg); 3 Flötenduette; ein Clavierquartett; 5 Harmoniestücke; 3 italienische Terzette für Sopran, Tenor und Baß; 2 Doppelconcerte für 2 Violinen; ein Quintett mit Clarinette; mehrere Canons; 6 Lieder für 4 Männerstimmen; mehrere 3- und einstimmige Lieder mit Clavierbegleitung; Maurerlieder; unter dem Titel „Psalmodie" eine Sammlung Psalmen für Chöre; und von einem Doppelquartett das erste Allegro und die Menuett mit Trio. Dies Verzeichniß ist authentisch. Nicht Alles ist jedoch gedruckt worden. Allem nach aber war R's Talent mehr zur Instrumental- als Vokalmusik gerichtet. Daher rechnete er auch in seinen Gesangstücken, wo es nur irgend thunlich war, in Hinsicht der Wirkung vorzüglich auch mit auf das Orchester. In den Gattungen, wo Fantasie, was Erfindung und Affect, was Ausdruck anlangt, vorherrschen soll, mithin vorzüglich in der Oper, war er nicht eben glücklich; mehr dies schon in der Sinfonie, der Ouverture und im Concerte, wo zu der Fantasie und dem Affect sich auch schon Erfahrung und Wissen gesellt; in den Gattungen hingegen, wo sich am passendsten die gleichförmig belebten, gleichförmig in Thätigkeit gesetzten Seelenvermögen innerhalb eines bestimmtern, abgemessenern Raumes, der jedes Aeußerste abschneidet, bewegen; wo auch Gelegenheit und Ruhe bleibt, dem Meister die verborgenen Schätze seiner Kunststudien darzulegen, dem Zuhörer, sie leichter zu fassen, und bei Beschäftigung des äußeren und inneren Sinnes sich Alles zugleich klar zu denken — mithin im Quartett und den ihm verwandten Instrumentalstücken: hier hingegen scheint Andreas R. bei weitem am glücklichsten und auch am meisten zu Hause gewesen zu seyn. An Schwung und Originalität überhaupt fehlt es ihm, was man auch schon dagegen gesagt hat, nirgends, und was man Lieblingsformen nennen darf, das Fugiren und Variiren nur durch Fugen, hat immer Geist und viel Kunst. Im Ganzen sind And. R's Werke wahre Kunstwerke und wir rechnen ihn in der That zu den berufensten Tondichtern neuerer Zeit. Hinsichtlich seiner Schreibart bemerkt man wohl, daß Haydn und Mozart seine Vorbilder waren; allein er erscheint doch auch hier nicht ohne einen bedeutenden Grad von Selbstständigkeit u. nimmt einen sichern und ehrenvollen Platz in der Geschichte musikalischer Kunst ein, wie als Mensch unter den Menschen.

Balthasar, jüngerer Bruder des vorhergehenden u. dritter Sohn von Gerhard Heinreich, geboren 1775, sollte Violoncellist werden, und hatte auch bereits bedeutende Fortschritte auf dem Instrumente gemacht, so daß er mit seinem Bruder Duette und dgl. fertig spielte, als er schon 1793, kaum 17 Jahre alt, starb. Ein zweiter Sohn Heinrichs war noch früher mit Tode abgegangen.

Therese, Schwester des Andreas und einzige Tochter Heinrichs, geboren 1776, ward von dem Vater um ihres herrlichen Talents willen zur Sängerin gebildet, obschon sie lieber Virtuosin auf irgend einem Instrumente geworden wäre, was die Eltern jedoch nie zugeben wollten. Nur Clavier durfte sie so viel wie nöthig üben, und ohne daß ihre eigentliche weibliche

Bildung darunter gelitten hätte. Ihre Stimme war ein ausnehmend schöner und kräftiger Mezzosopran. Bruder Andreas componirte manches schöne Lied für sie, das dann auch unübertrefflich ausdrucksvoll vorgetragen ward. Mehrmals nahm sie der Vater auf Reisen mit, und sie ärndtete in den gemeinschaftlichen Concerten immer großen Beifall. Auch mit dem vorhergehenden Bruder Balthasar machte sie ein Paar Ausflüge, auf denen dieser ihren Gesang begleiten mußte. Als der Bruder Andreas von Bonn nach Hamburg ging, blieb sie bei dem Vater in Münster, sang häufig im Dom zum Entzücken der Hörer, und verheirathete sich später an den Professor Schlöter daselbst, von welcher Zeit an ihr Künstlerleben aufhört.

Ciprian, Sohn des Andreas, der einzige von dessen 10 Kindern, der sich bis jetzt als Künstler hervorthat, und auch Gelegenheit fand, sein Talent auszubilden, indem ihn des Vaters Bruder, Bernhard, zu sich nahm und zu einem tüchtigen Violoncellisten bildete. Er ist 1810 zu Hamburg geboren, und jetzt Kaiserl. Russischer Cammermusikus zu Petersburg, wohin er mit dem Onkel früher eine Reise durch Deutschland und Ungarn machte. Sein Spiel ist ganz in der unvergleichlichen Manier seines ihm wahrhaft väterlich wohlwollenden Lehrers gehalten. Seine Bogenführung, so wie seine linke Hand, kurz Alles, was zum Mechanischen und Technischen des Spiels gehört, ist untadelhaft, und was sich an seinem Tone aussetzen ließe, ist Folge seines nicht zu den besten gehörigen Instruments. Im Winter 1835 machte er allein eine Reise in sein Vaterland zurück, und spielte unter Anderem in Dresden eigene Compositionen, welche vielen Beifall erhielten, doch Schreiber dieses bis jetzt noch unbekannt geblieben sind, weshalb er sich auch jedes Urtheils darüber enthält.

Bernhard, der Nestor u. Schöpfer unsers heutigen Violoncellspiels u. unbestritten auch der erste, der berühmteste und gediegenste unter allen unseren jetzigen Violoncellisten, Sohn Antons, ward geboren im März 1770 zu Dinklage im Hochstift Münster. Seine Jugend- und erste Künstler-Geschichte ist schon oben in der Abtheilung Andreas dieses Aufsatzes enthalten. Im J. 1800, bis wohin er nämlich mit dem Vetter Andreas ziemlich fortwährend zusammengelebt hatte, verließen wir ihn dort zu Paris. Andreas verheirathete sich jetzt, wie wir erzählten, und ging dann nach Hamburg; Bernhard aber ward, nach Beendigung der Oper „Don Mendoze“ mit Andreas, 1801 als Professor des Violoncells an dem Conservatorium zu Paris angestellt, u. kehrte erst 1803 wieder nach Hamburg zurück, von wo er indeß auch 1805 schon wieder einem Rufe als erster Violoncellist nach Berlin folgte. So viel uns bekannt, war ihm diese Stelle für die ganze Dauer seines Lebens und mit einem ansehnlichen Gehalte gesichert; allein als Spontini nach Berlin kam und an die Spitze der Königl. Capelle trat, legte er (1810) sie nieder, und privatisirte nun seitdem abwechselnd in Hamburg und Berlin, wenn er nicht auf neuen Kunstreisen war, die ihn diesmal mehr gen Norden führten, so daß seine künstlerischen Wanderungen nunmehr sich über ganz Europa erstrecken und sein Ruf fast ein noch weiterer als blos europäischer geworden ist. Von 1827 an lebte er ziemlich beständig in Berlin. Ihn auf allen den vielen Reisen, welche er namentlich in dieser letztern Periode seines Lebens theils allein, theils mit seinem oben genannten Pflegsohne, Schüler und Neffen Ciprian unternahm, speciell zu verfolgen, würde zu weit führen. Es genüge, daß in ganz Europa wohl keine Stadt von nur einiger Bedeutung ist, wo nicht sein wahrhaft meisterliches Spiel bewundert wurde, und seine Compositionen sind ein Gemeingut der gesammten musikalischen Welt geworden. Sind sie doch auch durchschnittlich die besten, welche wir jetzt für Violoncell

haben, denn nur in Beziehung auf dieses Instrument erscheint Bernh. Romberg als ein wahrhaft großer Künstler. Er versuchte sich zwar auch in der Vocalmusik, selbst mit einigen Opern: „die Rittertreue", „Ulysses und Circe", „die wiedergefundene Natur" und „der Schiffbruch"; allein alles dahin Gehörige ist unbedeutend und konnte keinen sonderlichen Beifall finden. Seine vielen Concerte, Quartette, Duette ꝛc. für Violoncell dagegen sind wahre Meisterwerke ihrer Art, keinen Schritt aus dem eigentlichen Bereiche des Instruments weichend, so wie auch sein Spiel sich stets in demselben hält, es aber in allen Richtungen und Beziehungen auch durchstreift. Romberg führt den wahrhaft großen Bogen. Jeder seiner Töne ist eben so tief durchdacht als tief empfunden; nirgend eine Spielerei, die im Entferntesten auch nur an Charlatanerie oder Effecthascherei erinnerte, und doch Alles geschmack- und ausdrucksvoll, keine Schwierigkeiten scheuend und alle, auch die größten mit wunderbarer, genialer Leichtigkeit überwindend. Es läßt sich ihm in der That kein Virtuos zur Seite stellen, bei dem das ästhetische Prinzip der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit so streng und allherrschend zur Anschauung käme, als bei ihm. Auffallend, daß auch sein Talent vorzugsweise sich der Instrumentenwelt zugewendet hat. Jetzt hat er sich natürlich Alters halber des öffentlichen Spiels fast ganz begeben. In seinen früheren Jahren der Kraft pflegte er in Concerten nie nach Noten, sondern immer auswendig zu spielen, frei mit der wohlthuendsten Gemüthlichkeit. Wo er als Virtuos u. Componist dem Verlangen der Menge ein Opfer gebracht zu haben scheint, ist in seinen Variationen über russische, schwedische und schottische Volkslieder, und doch sind auch diese nicht nach dem gewöhnlichen neueren Modeschnitt, sondern bilden ein gerundetes Ganze, das ein Geist und eine Seele beleben. Ehe er selbst Werke fürs Concert zu schaffen im Stande war, also ungefähr bis in sein sechszehentes Jahr, pflegte er gemeiniglich Sachen von Pleyel öffentlich vorzutragen. Seinen vorhin genannten Schüler und Neffen Ciprian hat man nicht selten schon irrig für seinen Sohn gehalten. Hunderte von Cellisten sind ihm in der Welt herum nachgereist, um ihn zu hören und sich nach ihm zu bilden; keiner aber hat ihn bis zur Stunde erreicht, und doch weihete er sie Alle, seinem biederen liebenswürdigen Charakter gemäß, willig in seine Kunst ein. Ein sehr ähnliches Bild von ihm ist der Leipz. allgem. musik. Zeitung von 1835 als Titelkupfer vorgedruckt.

Anton, jüngerer Bruder Bernhards und also Sohn Antons, geboren 1777, ist tüchtiger Fagottvirtuos, wollte Anfangs sich aber der Violine widmen, und besitzt nebenbei auf dieser auch eine achtungswerthe Fertigkeit. In früheren Jahren war er lange Zeit in der Würtembergischen Hofcapelle zu Stuttgart angestellt. Seit 1817 jedoch trat er in seines Bruders Fußstapfen und lebte die meiste Zeit auf Reisen, die ihn zuerst durch ganz Deutschland, dann auch nach Frankreich und Italien führten. Ausgezeichnet ist sein Spiel namentlich durch eine vortreffliche Höhe und eine seltene Gleichheit der Töne, wie Zartheit, Kraft, Präcision und endlich eminente Fertigkeit.

Angelika, Schwester Bernhards, geboren 1779, ward vom Vater zur Sängerin gebildet, blieb aber stets bei demselben. Von ihren jetzigen Verhältnissen ist uns keine bestimmte Kunde geworden. Viel Aufsehen machte sie durch ihr Talent namentlich während des Aufenthalts in Hamburg. — Damit scheiden wir von der großen Familie, die durch ihre außerordentlichen künstlerischen Leistungen einst die Welt mit so jubellauter Bewunderung erfüllte, u. wiederholen nur noch die Ehrfurcht, die wir, in einem aufrichtigen Enthusiasmus für alles Schöne, vor dem — unsterblichen Namen Romberg hegen. A.

Römer (Musik der) oder Römische Musik. So weit uns die Geschichte zurückzuführen vermag, erscheinen in der ältesten Zeit die Römer als ein aus Hetruriern, Sabinern und Latinern gemischtes Volk, von denen kein Stamm der eigentlich herrschende oder beherrschte war. Ein jeder brachte seine verschiedene Sprache und seine verschiedenen Sitten mit, und behielt bei oder nahm an, was dem neuen Staate und seinen Verhältnissen angemessen war. Ganz ohne Musik ist sicher vom Anfange der Welt an kein Volk gewesen, mag sie sich nun auch in einem noch so armseligen Zustande befunden haben. Das römische Volk gehört aber, der Zeit seiner Entstehung nach, nicht einmal zu den ältesten, und es läßt sich annehmen, daß die Musik damals schon einen gewissen Grad von Cultur erreicht hatte, insonderheit durch die Bestrebungen Griechenlands; allein auf eine Charakter-Eigenthümlichkeit konnte bei solchem Gemisch der Stoffe, aus welchen das älteste Römische Volk zusammengesetzt war, eben so gewiß auch die erste Römische Musik keinen Anspruch machen, selbst dann noch nicht, als sich aus jenen verschiedenen Elementen ein vollkommen selbstständiges Ganze bildete, was um so mehr bald geschehen mochte, als alle 3 genannten Stämme aus italischem Boden entsprossen waren, denn das jugendliche Volk, das sich hier zusammengefunden hatte, mußte, um seine Existenz zu sichern, besonders da es von allen Seiten, wenn auch nicht von großen, doch damals noch mächtigeren Staaten eingeschlossen war, zu dem einzigen Mittel greifen, wodurch es ihm möglich wurde, in die Reihe der italischen Staaten zu treten, es mußte ein kriegerisches Volk werden, u. zu dem kriegerischen Charakter hat sich noch niemals ein Streben nach Kunstausbildung gesellt. Geben doch auch ziemlich alle Berichterstatter der alten römischen Geschichte zu, daß die bei den Römern in frühesten Zeiten üblich gewesene Musik ohne alle Kunst und Anmuth und in der That schlechter als alle andere Volksmusik gewesen sey. Auch die Fortschritte, welche die R. in der Folgezeit in dieser Kunst machten, dürfen wir nicht hoch anschlagen. Ihr ganzer Charakter u. ihre Lebensweise waren dazu nicht geeignet. Soldat war jeder Bürger und nur Tapferkeit im Kriege bestimmte den Werth eines Mannes. Zum Kriegsdienste nur ward die Jugend erzogen, und jede bürgerliche Einrichtung hatte Bezug auf Krieg. Die Nothwendigkeit eines kriegerischen Auftretens war von dem Gründer des Reichs erkannt worden, und nun erhielten die glänzenden Thaten, welche den Römern gleich Anfangs einen ehrenwerthen Stand in Latium gegeben hatten und bei ihrer Fortsetzung ein noch größeres Gedeihen hoffen ließen, mit Ausschließung alles Andern neben der nach dem Charakter des werdenden Volks natürlichen u. sich zeigenden Rohheit u. Kampflust auch das rege Streben nach Außen selbst noch da, wo Regentenklugheit nachgerade anfing, das Reich auch in seinem Innern zu befestigen. Erst als die Idee einer Weltherrschaft bei den Römern aufstieg und sie mit mehreren größeren und cultivirteren Völkern des Auslandes in nähere Verbindung und Vermischung kamen, und als die Herrscher Roms als das einzige Mittel, das Reich im Innern zu stärken, die Religion erkannten, nahm auch die Musik, wie alle andere Cultur, bei ihnen einen etwas beachtenswertheren Aufschwung, wenn auch nur durch knechtische Nachahmung des Fremden. Strabo erzählt, daß die Römische M. zunächst in Gesängen bei Opferfesten bestanden habe, dieselbe aber von den Hetruriern entlehnt worden sey, und diese hatten, nach Dionys von Halikarnas, ihre Musik von Argos. Nach alten sogenannten hetrurischen Vasen u. anderen gefundenen Bildhauerarbeiten fanden sich bei den Hetruriern schon Saiteninstrumente, welche ähnlich der ägyptischen Diacorde, üblich waren. Gemälde auf einer solchen Vase stellen auch ein Instrument dar mit einer

Saite, einem langen Hals, Scheibe und Griffbrett, der Rota oder modernen Leier ähnlich. Alle musikalischen Instrumente der Griechen findet man auf sog. hetrurischen Vasen wieder, ja Athenäus Clementinus von Alexandrien, Euripides, Sophocles und andere Schriftsteller nehmen an, daß die Trompete von den Hetruriern herrühre, die sie den Griechen mittheilten. Was die hetrurische Lyra betrifft, so ist es sogar nicht unmöglich, daß sie die Erfindung der Viola veranlaßte. Alles stimmt also darin überein, daß die Römische Musik schon in ihren ersten bemerkenswerthen Anfängen nur eine erborgte, und hauptsächlich zwar von den Griechen erborgte war. Die erste Nachricht von der Musik zu Rom haben wir durch die Beschreibung eines Triumphzuges des Romulus nach einem Siege über die Bewohner von Cacina, 749 vor Christus. Nach Dionys von Halikarnaß folgte bei dieser Gelegenheit die ganze Römische Armee dem Triumphwagen divisionsweise, und brachte den Göttern und seinem Herrscher Lobgesänge in besonders dazu verfertigten Versen. Bei dem Opfer, das die Römer jährlich der Cybele brachten, ward das Bild derselben in Procession durch die Stadt getragen und Priester und Pristerinnen schlugen Cymbeln, während Andere Loblieder sangen und spielten. Nach den Gottesdienstlichen Anordnungen Numa's, der von 715 v. Chr. an regierte, ist von Saltatoren und Sängern, welche dem Mars geweihte Hymnen darbrachten, die Rede. Bei Eintheilung des Volks in Zünfte nach ihren verschiedenen Geschäften gab Numa den Musikern den Vorrang, weil sie bei Gottesdienstlichen Handlungen mit beschäftigt seyen. Servius Tullius (578 v. Chr.) theilte das Volk in Centurien, davon 2 aus Trompetern, Horniſten und Instrumental-Musikern bestanden. In den Gesetzen der 10 Tafeln (450) geschieht ebenfalls der Musiker besonders Erwähnung. Die Zahl der Flötenspieler bei Leichenbegängnissen wurde dadurch auf 10 festgestellt u. befohlen, vor dem Volke das Lob verdienter Männer auszusprechen, wie die Klagelieder bei Leichenfeiern mit der Flöte zu begleiten. Titus Livius berichtet, daß das Schauspiel 364 v. Chr. eingeführt worden sey, als eine Pest während des Consulats C. Scilpius Peticus und Liscinius Stolo Rom verheerte. Der Magistrat glaubte, erzürnte Götter schickten diese Geißel und ordnete jene sceniſchen Spiele an, welche Anfangs nur darin bestanden, daß hetrurische Jünglinge und Mädchen nach dem Spiel der Flöte tanzten. Nachgehends aber traten auch satyrische Stücke hinzu, die mit passenden Gesticulationen unter dem Spiel der Flöte gesprochen wurden, bis Livius Andronicus es versuchte, eine Art wirklicher Schauspiele mit Gesang und Tanz zu verfertigen. Wie gesagt waren diese sceniſchen Spiele angeordnet, die erzürnten Götter zu besänftigen und somit gewissermassen eine religiöse Feierlichkeit, bei welcher die Römer die Musik nie fehlen ließen. Titus Livius erzählt ausdrücklich, daß bei Festopfern die Flötenspieler (tibicines) köstlich bewirthet wurden, im J. 309 ihnen aber von den Censoren das Vorrecht, in dem Tempel mitzuessen, entzogen worden sey, weshalb sie sämmtlich Rom verließen und nach Tibur überzogen. Um sie wieder nach Rom zurückzubringen, habe man eine feierliche Gesandschaft an sie abgeordnet, aber vergebens, bis der Hang zum Trinken dieser Leuten der Vermittler geworden: man berauschte sie und führte sie nun theils durch List theils durch Gewalt wieder nach Rom, und die an den religiösen Feierlichkeiten Theil nahmen, durften auch wieder im Tempel speisen. Censorinus sagt: wenn die Musik den Göttern nicht angenehm wäre, würde man gewiß keine Flöten bei den Gebeten anwenden. Horaz nennt die Musik eine Freundin der Tempel; Maximus eine Gefährtin der Opfer, und Proclus meldet, daß die Vorhalle des Tempels mit Musikern besetzt war, die, sobald sie sich dem

Altare näherten, zum Flötenspiel sangen. Das Resultat aller dieser und noch vieler anderer geschichtlicher Ueberbleibsel ist, daß allerdings mit Erweiterung des Römischen Reichs auch die Musik in demselben mehr in Aufnahme kam, u. alle Großen sich damit befaßten, sie dennoch aber, in einer Art von künstlerischer Gestaltung, hauptsächlich nur Eigenthum der Religion und des heiligen Dienstes blieb und niemals Theil einer allgemeinen Volksbildung ward. Auch nur daher läßt sich das große Ansehen erklären, in welchem die Musiker im Allgemeinen, ungeachtet ihrer geringen Leistungen, bei dem römischen Volke standen. Einer hochgefeierten Sängerin Arbuscula gedenken selbst Cicero und Horaz; auch über eine andere Namens Neära finden sich bei diesem Nachrichten. Der Sänger Tigellius war Vertrauter des Fabius Gallus. In ihrer höchsten Blüthe stand die Römische Musik, so wie Alles, was Römische Kunst heißt, nach der Eroberung Griechenlands, der Quelle, aus welcher der gesammte Westen in seiner Urzeit seine wissenschaftliche und artistische Nahrung schöpfte, von welcher Zeit an sie nun aber auch so ganz griechisch wurde, daß, wer die Griechische Musik (s. d.) kennt, vollkommen auch mit der alten Römischen vertraut ist. Die Uebersiedelung ging so weit, daß Vitruv z. B., der erste lateinische Schriftsteller, der auch die Musik in sein Bereich zog, fast gar keine römischen, sondern lauter griechische Kunstausdrücke gebraucht, und ausdrücklich bemerkt, daß die an sich schon schwierige Musik noch schwerer zu lernen u. zu verstehen seyn würde, wenn man der griechischen Sprache nicht mächtig sey. Die Theater vermehrten sich, die Feste aller Art wurden glänzender, und die Musik spielte dabei immer eine bedeutende Rolle. In der sechsten Satyre Juvenals wird der herrlich verzierten musikalischen Instrumente gedacht, woraus sich auf einen enormen Luxus in dieser Hinsicht schließen läßt. Wie die Griechen fügten jetzt auch die Römer ihrem mündlichen Vortrage Instrumentalmusik bei und ihre Redner wurden oft auf der Flöte begleitet, wenn sie zu dem Volke sprachen. Auch eine Art herumziehende Musikbande (Ambulajae) bildete sich, die bei öffentlichen Festen aufwartete, aber zuletzt auch ein höchst ausschweifendes Leben führte, daß Emilius Scaurus 114 v. Chr. den Befehl gab, nirgends in Rom mehr öffentliche Musiken anzustellen, der freilich nicht sehr lange gehalten wurde. Zu bewundern ist die große Armuth der an manchen andern hohen Geistern und Kräften so überaus reichen Römer an Tonsetzern; Flaccus hieß der ausgezeichnetste und berühmteste darunter. Freilich gab es auch nur wenige Dichter, welche Verse für den Gesang zu schaffen im Stande waren. Horaz ist ziemlich der einzige, von dem uns lyrische Gedichte zugekommen sind. Der größte Theil seiner Oden sind wirkliche Lieder, die er wahrscheinlich bei Tisch mit seinen Freunden oder Geliebten nach irgend einer Weise absang und die ohne Zweifel in Rom das waren, was die Anakreontischen Gesänge in Griechenland. Sein berühmtes Carmen saeculare setzte noch Philidor in Musik. Der Triumphator Manlius, auch Julius Cäsar und Augustus thaten Alles für die Verbreitung und Verallgemeinerung der Musik unter dem Römischen Volke. Für ihre Heere ließen sie Kriegslieder verfertigen und sie dieselben lehren; einer noch weiteren Wirksamkeit jedoch stellten sich manche unüberwindliche Hindernisse entgegen. Wie wir gehört haben, war die Musik rein griechischer Gestalt und eine genauere Kenntniß davon oder Fertigkeit darin zu erlangen, erforderte schon eine außergewöhnliche Bildung, zu der das blos zu Krieg und Ackerbau geneigte Römische Volk nicht gestimmt war, noch in seiner ewigen Kampfbefangenheit Zeit hatte. Indeß ward unter den Kaisern doch wenigstens der größere Sinn dafür auf alle Weise befördert. Besonders war es Nero, der

für diese Kunst eine ungemeine Liebe hegte und sie überall kräftigst unterstützte. Damit aber geschah ihr auch, wenn sie unter dem Römischen Volke durch so mancherlei frühere Bestrebungen und den Umgang mit fremden künstlerisch gebildeten Nationen nach und nach heimisch zu werden begonnen hatte, auf einmal ein Alles vernichtender Stoß. Man lese den Art. Nero. Der ungeheure Aufwand, den er mit seinem musikalischen Treiben anstellte und unter welchem das Volk litt, seine Hintansetzung aller Regierungsgeschäfte, um auf Theatern und in Kampfspielen als Sänger ꝛc. zu glänzen, und dazu die mancherlei Greuelsamkeiten und Gräuel, womit sich sein Charakter befleckte, erzeugten einen solch unbezwinglichen Haß gegen alle Musik unter der Römischen Nation, daß alle die 5000 Musiker, welche er gepflegt und so ungeheuer reich beschenkt hatte, sogleich nach seinem Tode aus der Stadt gejagt, u. alle von ihm gegründeten musikalischen Anstalten wie der unendlich große Vorrath von köstlichen Instrumenten zertrümmert wurde. Galba, Nero's Nachfolger, ließ sogar ein Gericht niedersetzen, das die Geschenke, welche dieses Liebe zur Musik gebracht hatte, wieder eintrieb. Wie ausgestorben war nun mit einemmale die Musik zu Rom, und Nichts auch hat sich von der Zeit an bis zu ihrer Einführung in die christliche Kirche sie betreffend zugetragen, was hier angeführt zu werden verdiente, ungeachtet der großen Theilnahme, welche ein Trajan und Hadrian für ihre Aufnahme bezeigten. Von jenem Zeitpunkte an aber, der Einführung der Musik in die christliche Kirche, führt unsere Geschichte weiter fort der Art. Italien — italienische Musik. Auch waren die weiteren Schicksale des Römischen Volks gar nicht geeignet, selbst den sonst kräftigsten Mitteln zur Förderung einer musikalischen Cultur auch im mindesten nur einen wirksamen Eingang zu verschaffen oder zu lassen. Mit Riesenschritten, weiß man, eilte es jetzt seinem totalen Untergange immer mehr entgegen, so daß, obschon einst das gefürchtetste und mächtigste, das classische Volk der Erde, ein gewaltiger Coloß, aus zusammengelaufenen Banden und Haufen zwar entstanden, auch schon gegen Ende des 5ten Jahrhunderts Nichts mehr war als eine Horde unruhiger Bettler, kaum noch mit dem Schatten seines früheren Glanzes bedeckt, wenn gleich die Stadt Rom selbst noch nicht der hohen Wichtigkeit entbehrte, die sie als einstiger Sitz der Weltherrschaft in Aller Meinung gewonnen hatte. Von Instrumenten, welche die Römer ebenfalls von den Griechen bekommen hatten, gebrauchten sie weniger die sanften als die geräuschvollen u. tobenden. Trompeten, Hörner (Posaunen), Klappern oder Rappeln, Sistrum u. dgl. waren vorzüglich beliebt; doch hatten sie auch gerade und rechte und linke oder ungleiche (impares) Flöten und Doppelflöten, die aber nicht wie unsere Flöten, sondern oben angeblasen wurden, wie unter den betreffenden Artikeln näher beschrieben ist. Saiteninstrumente wurden erst sehr spät bei ihnen von den Etruskern eingeführt, zunächst die Harfe, aber in einem sehr unvollkommenen Zustande. Sehr in Gebrauch war bei den Römern auch der Dudelsack, aus dessen Vereinigung mit der Syrinx bei ihnen die Orgel entstanden seyn mag. Die beste Erklärung von der Natur der Musik aus der letzten Glanzperiode der Römer giebt Aristides Quintilian, welcher 130 nach Christus in Rom lebte, und von welchem auch die vollständigste Abhandlung herrührt, welche wir über die Musik der Alten besitzen.

Das musikalische Institut, dessen in der Geschichte oft unter dem Namen Römische Schule Erwähnung geschieht, und das einst berühmt war durch die ganze musikalische Welt, gehört, was wir wohl als allgemein bekannt voraussetzen dürfen, doch aber vorsichtiger Weise hier noch bemerken, einer weit späteren, der eigentlich classischen Zeit der italienischen Musik an.

Es war die erste Musik-Schule, die ein Italiener, nämlich Giovanni Maria Nanini, in Gemeinschaft mit dem großen Palestrina, zu Rom errichtete, da die geheimnißvolle Ausbildung, welche D. Nicola Vicentino den Freunden des Cardinals Ridolfi gab, nicht als eine eigentliche und öffentliche Bildungsanstalt angesehen werden kann. Nanini unterrichtete in dieser Schule in den Elementen des Contrapunkts und der Composition; Palestrina übernahm die bereits unterrichteten Schüler zur gänzlichen Ausbildung und wies ihnen das Fach an, welches ihren Talenten das angemessenste war. Folgende Meister gingen zunächst aus dieser Schule hervor: Antonio Brunelli, Felice Anerio, Giov. Fr. Anerio, Bernard. Nanini, Rug. Giovanelli und Fr. Suriano. Als Palestrina später Berufsgeschäfte halber sich von dem Unterrichte zurückziehen mußte, traten Bern. Nanini und Fr. Suriano dem ältern Nanini als Mitlehrer zur Seite, und ihre Schüler waren unter Anderen: G. D. Puliaschi, Fr. Severi, Ant. Cifra, D. Gr. Allegri, Fr. Valentini, Ant. Mar. Abattini ꝛc. Im Jahre 1603 ward Suriano Capellmeister im Vatican, und Nanini der ältere starb am 11ten März 1707. Deshalb blieb Bern. Nanini nun allein Vorsteher der Schule. Unter den von ihm gebildeten Schülern befanden sich: Vinc. Ugolini, P. Agostini, Dom. Mazzocchi, Virg. Mazocchi, D. Dom. Massenzio, Stef. Fabri u. A. Obschon andere Lehrer mit der Zeit an die Spitze getreten waren, so verbreitete diese Schule dennoch fortwährend Palestrinas Prinzipien und die Compositionslehre der beiden Nanini und Suriano's und war deshalb von unschätzbarem Einflusse auf die Musik von ganz Italien für lange Zeit, ja mehr denn einem Jahrhundert. Doch sehe man das Weitere unter dem Art. Schule.

Endlich dürfte es hier auch wohl am Platze seyn, eine kurze Charakteristik des musikalischen Treibens in dem jetzigen Rom zu entwerfen, um so mehr, als Rom, wie in den Künsten im Allgemeinen, so auch in der Musik, namentlich aber in der Singekunst, vor dem ganzen übrigen Italien, und damit — möchte man sagen — vor der ganzen übrigen Welt einen bedeutenden Vorrang behauptet; denn was Neapel, Venedig und Mailand z. B. auch für die Musik und besonders für den Gesang gethan haben, so hält es doch mit den Instituten Roms in dieser Hinsicht keinen Vergleich aus. Man darf dreist behaupten, daß die Gesangkunst nie einen glänzenderen Triumph gefeiert hat als in den Römischen Sängern, worunter derzeit besonders die Sopranisten Veluti, Mariano, Ferri, Dobili und Domenicuzzi, und die Tenoristen Pinto, Fiaschetti und Astolfi und noch ein Paar riesenhoch hervorstechen. In Hinsicht der dramatischen Musik allerdings dürfte manche große Hauptstadt Europa's Vieles vor Rom voraushaben, denn nicht allein bleiben hier während der Fasten (vom Aschermittwoch bis zum zweiten Ostertage), vom Weihnachtsabend bis zum 7ten Januar, wie an allen hohen Festtagen (Feste di precetto), und der Hitze wegen endlich vom Julius bis zum September alle Theater geschlossen, sondern es dürfen auch keine Frauenzimmer auf den Bühnen erscheinen. Das bringt nicht nur einen großen Mangel an ersten Rollensängern, sondern erschwert die Operndarstellungen überhaupt auch und macht sie widersinnig. Rom hat 11 Theater, jedoch nur 2 große. Das Teatro d'Aliberti (früher Teatro delle Dame), welches am sog. spanischen Platze liegt, ist für Opern und während des Carnevals für Redouten bestimmt, und das Teatro delle Valle, unweit des Universitätsgebäudes, für Operetten und Schauspiel. Das Teatro Tordinone, welches serieuse Opern und Ballets giebt, wie Argentina, Pallacorda, Cesarini, Pace, Capranica an der Piazza Colonna und die übrigen, werden hauptsächlich nur im Carneval geöffnet. Die beiden erstgenannten sind die größten.

Aber keine einzige Frauenzimmerrolle darf auch von Frauenzimmern, sondern muß von einem jungen Manne gegeben werden. Die päpstlichen Theatergesetze sind so streng hierin, wie überhaupt, daß selbst nur eine Aeußerung dieserhalb, beifällig oder nicht beifällig, bei sechsmonatlicher Gefängnißstrafe verboten ist. Daß auch in einem Lande, wo die menschliche Stimme am früheſten, am vorzüglichſten und glücklichſten ausgebildet worden ist, wo die Allgewalt des Gesanges sich ausschließlich der ganzen musikalischen Empfänglichkeit des Volks bemächtigt hat, die Instrumental-Ausführung vernachläßigt werden mußte, erscheint natürlich und darf nicht wundern; und das ist ein zweites Uebel für die Oper, wenn auch minder großes und nachhaltig wirkendes als jenes erste. Wer ein so lebendiges Gefühl für den Gesang besitzt, als der Italiener und besonders der Römer, dem muß die Instrumentalmusik, selbst die vollkommenste, unbefriedigend erscheinen. Deshalb befinden sich denn auch die Theater- und Concert-Orchester in Rom, mit deutschen oder französischen verglichen, in einem minder vortrefflichen Zustande, abgerechnet die vortrefflichen Instrumente, die sie durchgehends besitzen. Haben dieselben doch auch niemals Gelegenheit gehabt, diejenige Uebung zu erlangen, durch welche hauptsächlich die in Deutschland und Frankreich ihren bewundernswerthen Grad von Präcision ꝛc. erreichen konnten. Da ihnen zudem jenes handwerksmäßige Studium und mechanische Brüten fehlt, welches Jeder anwenden muß, dem nicht das Genie aus der ersten Hand ward, so haben sie auch gar keinen Begriff von Erzielung einer solchen materiell-vollkommenen Execution. Ja also, wir geben zu, daß Rom, was dramatische und Instrumental-Musik betrifft, hinter mancher anderen großen europäischen Stadt, namentlich in Deutschland und Frankreich, zurücksteht; allein wer läßt nicht Alles das, und wäre es das vollkommenste, gern fahren gegen den ungeheuren Ueberfluß, den Glanz, und die mit Worten nicht zu beschreibende Pracht, womit Roms Kirchenmusik das All des musikalischen Seyns überstrahlt. Decimirt diesen Reichthum, und noch kann sich keine Stadt der Welt in dieser Hinsicht mit Rom messen, und — wo sie zum Preise Gottes, im Dienste der Kirche und des Herzens ertönt, da ist doch erst die rechte Musik! — Zunächst denken wir hiebei an die päbstliche Capellmusik, welche an hohen Festtagen von den päbstlichen Sängern, die das kaum Denkbare, Vollendetste im Kirchengesange leisten, in der Capelle auf dem Vatican, auf monte Cavallo, oder auch in den Kirchen, wo herkömmlicher Weise an jenen Tagen der Pabst Messe hören muß, aufgeführt wird. Auf diese päbstliche Capellmusik folgen, ihres innern Gehaltes wegen, die Oratorien der Chiesa nuova, die vom ersten Advent- bis zum Palmsonntage an jeden Sonn- und Festtagabend eine halbe Stunde nach Untergang der Sonne statt finden und 2½ bis 3 Stunden dauern. Nächstdem verdienen auch unstreitig die Vespern und Messen, welche an den hohen Fest- und meistens auch an den Sonntagen in den größeren Kirchen (Basiliche) aufgeführt werden, die meiste Aufmerksamkeit. Die gesungene Sonntags-Vesper findet in den 3 größeren Kirchen, der Peters-, Lateran-, und St. Maria-Maggiorekirche, nur alle 14 Tage statt; an hohen Festtagen außer der Messe und der Vesper auch noch am Tage vor dem Feste eine sog. erste Vesper. Die größte Anzahl der geistlichen Musiken zu Rom machen diejenigen aus, welche die Kirchen am Feste ihrer respectiven Heiligen aufführen lassen. Solcher Kirchen giebt es nahe an 200. Werden dazu die Musiken der Sonn- und hohen Festtage, so wie der Charwoche gerechnet, so fällt auf jeden Tag wenigstens eine, auf manchen 2 und mehrere. Streng alla Capella, d. h. ohne Instrumental-Begleitung, singen nur die päbstlichen

Sänger in den päbstlichen Capellen, diese mögen gehalten werden wo sie wollen. Die Messen und Vespern der 3 genannten größeren Kirchen dagegen finden stets unter Orgel- und Contrabaßbegleitung statt, ohne Orchester, was gleichfalls alla Capella genannt wird. Den Kirchen des zweiten und dritten Ranges ist die Orchesterbegleitung gestattet, aber nur die reichsten machen Gebrauch davon. Die Musiken, auf diese Weise gesungen, heißen in musica, z. B. Messa oder Vespro in musica. Jener Gesang mit Orgel- und Contrabaßbegleitung bringt oft eine Wirkung hervor, von welcher sich, wer ihn nie hörte, gar keinen Begriff machen kann. Die Zahl der Contrabässe richtet sich nach der Zahl der Sänger: in den großen Vespern der Peterskirche werden 6 gespielt. Diese zu zwei wunderherrlichen Orgeln und 60 bis 70 wahrhaft kunstgeübten, eigens für ihren Zweck meisterlich gebildeten Sängern gerechnet, und es entsteht eine Musik, die alle Musikfeste Deutschlands in ein Nichts auflöst. Schade nur, daß aus oben angeführtem Grunde die Discantstimmen fast immer zu schwach sind. Bei Arien, Duetten und Terzetten, überhaupt bei Solostellen, accompagnirt die Orgel nur mit einem Register und die Bässe streichen schwächer. Diese Begleitung, im weiten Raume der Kirche sich gleichsam alles Irdischen entledigend, nimmt einen Charakter von fast sphärischem Klange an. — Wie jetzt, so waren die musikalischen Einrichtungen schon seit Jahrhunderten in Rom, und es ist leicht begreiflich, warum wir zu allen Zeiten hier die vorzüglichsten Kirchencomponisten in großer Anzahl, aber wenige oder fast gar keine andere Tonsetzer finden. Wir wollen die berühmtesten von dem 16ten Jahrhunderte an nennen: Rubino, Arkadelt, Coppola, Orlando di Lasso, Palestrina, Basso, Nanini, Animuccia, Ferraboſco, Rossetti, Tartaglini, Caccini, Zoilo, Pervé, Roy, Suriano, Mancini, Adriani di S. Severino, Stabile, Giovanelli von Velletri, Trojani, Dragoni, Fabri, Anerio, Pacelli, Ugolini, Antonelli, Pataloni, Donati, Benincasa, Giuzzardi, Agostini, Larditi, Tifra, Olivieri, Mazzocchi, Abbatini, Allegri, Cavallari, Benevoli, Bernabei, Giamberti, Ferracuti, Foggia, Masini, Berretta, Gianzetti, Bicilli, Lorenzani, Stamegna, Melani, die jüngeren Foggia, Bianchini, Pitoni, Bai, Scarlatti, Giorgi, Cannicciari, Gasparini, Bencini, Chiti, Latilla, Tommelli d'Aversa, Casali, Costanzo, Pesci, Lorenzini, Anfossi, Buroni, Guglielmi, Zingarelli, Santucci, Jannaconi, Fontemaggi, Fante. Man erstaunt über die lange Reihe von lauter großen Meistern, von der spätesten Nachwelt mit Ehrfurcht genannt. In diesem Augenblicke hat Rom nur 4 Componisten von Ruf: Baini, Director der päbstlichen Sänger; Fioravanti, Capellmeister an der Peterskirche; Terziani, Capellmeister an der Laterankirche; und den Expater Bonfichi, und auch diese 4, die man aus ihren Artikeln noch näher kennen lernen kann, widmen sich ausschließlich der Kirche. Nur Terziani hat auch früher Einiges für das Theater gesetzt. — Ein merkwürdiges musikalisches Institut sind jene sog. Oratorien in der Chiesa nuova. Man betrachtet sie als den ersten Ursprung dieser Musikgattung. Vom heiligen Philipp von Neri, dem Gründer der sog. Congregazione dell' Oratorio di Roma (des bekannten Predigerordens), zu Anfange der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts eingesetzt, sollen sie dazu dienen, das große Publikum zur Anhörung der beiden Predigten geneigt zu machen, welche jene Congregation an den genannten Tagen mit Einbruch der Nacht zu halten verpflichtet ist. Die erste Predigt findet vor, die zweite zwischen den beiden Abtheilungen des aufzuführenden Oratoriums statt. Die größten Meister schrieben für dies Institut, und es ist wahrhaft classische Musik, die hier zu Gehör kommt. — Einen hohen Genuß bringt auch die Charwoche. Am Mittwoch der-

selben hört man in der Sixtinischen Capelle des Vatikans das berühmte Miserere von Allegri. Am Donnerstag wird in der Laterankirche die Tafel gezeigt, an welcher der Heiland das Abendmahl einsetzte; am Morgen ist Funktion in der Sixtinischen Capelle, worauf nach beendeter solenner Messe der Pabst, von den Cardinälen begleitet, das Venerabile nach der Paulinischen Capelle bringt, dann dem Volke von der St. Petersloge herab den Segen ertheilt und in der Sala Ducale 12 armen Priestern, die er beim Mahle bedient, die Füße wäscht; und bei Allem — die schönste Musik. Der Charfreitag ist still und schweigsam; aber am Sonnabend ertönen im Augenblicke, wo das majestätisch-prachtvolle Gloria in excelsis in der Sixtina erschallt, die sämmtlichen Glocken der 400 Kirchen Roms, die Kanonen der Engelsburg donnern, — weß Herz da nicht in Seeligkeit schwelgt, der hat nie empfunden die Macht eines wahrhaft heiligen Augenblicks. Auch der erste Ostertag, den Kanonendonner am Morgen begrüßt, wird auf das glänzendste begangen: der Pabst selbst liest in St. Peter, den 40,000 Menschen zur Hälfte nicht füllen, Messe und seine Capelle bringt die schönsten ihrer Kräfte zum Opfer dar. — Zum Schluß erwähnen wir noch eines herrlichen Instituts, Academia filarmonica, das zu verschiedenen Zeiten des Jahrs große Musikaufführungen veranstaltet, und dazu die besten der ausländischen Werke wählt. So gab diese Academie 1828 unter Anderem auch Haydn's „Schöpfung", und die Ausführung war so glänzend, daß sie 6mal hintereinander wiederholt werden mußte. Es besteht diese Academie oder Gesellschaft aus einer bedeutenden Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden, die sich zu einem Körper constituirte, um durch Concertproduktion im Großen auch die Cammermusik zu fördern. Ihre sonstige Verfassung ist ziemlich ganz dieselbe, wie bei allen übrigen derartigen Academien in Italien.

Römhild, Johann Theodorich, guter Kirchencomponist, zuletzt Capellmeister, Musikdirector und Organist am Dom zu Merseburg, geboren zu Salzungen bei Henneberg am 23sten September 1684, legte den Grund zur Musik bei Johann Jacob Bach, damals Cantor in Ruhl, und kam dann nach Leipzig auf die Thomasschule, wo ihn die Cantoren Scheller und Kuhnau unterrichteten und er mit den beiden nachmals so berühmten Künstlern Heinichen u. Graupner aufwuchs. 1705 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren; 1708 ward er Cantor zu Spremberg; 1714 aber schon Rector an der dasigen Schule und seiner musikalischen Geschicklichkeit wegen auch Capell-Director der damals zu Spremberg wohnenden Grafen. 1715 führte ihn ein Ruf als Musikdirector an der evangelischen Kirche nach Freistadt in Niederschlesien. Er hatte damals schon Vieles für die Kirche componirt, namentlich Cantaten, und einige Kirchenmusiken für Chor und Solostimmen mit Instrumentalbegleitung, was Beifall fand und sich durch Abschriften verbreitete. Zum Druck beförderte er erst später mehrere seiner Werke. 1726 nahm er einen zweiten Ruf als Capellmeister nach Spremberg an; blieb diesmal übrigens auch nur 5 Jahre daselbst, da ihn der Herzog Heinrich, als er 1731 die Regierung zu Merseburg antrat, zu seinem Capellmeister daselbst, und 1735, nach Kaufmanns Tode, auch zum Dom- urd Hoforganisten beförderte, was er auch bis an seinen Tod blieb, der 1757 erfolgte. Von seinen Compositionen hat man noch, theils gedruckt, theils ungedruckt: einen vollständigen Jahrgang von Kirchenstücken für eine Baßstimme mit Instrumentalbegleitung, einen andern Jahrgang dergleichen für Chor, und 12 Cantaten. N.

Römisch (Römische Musik und Römische Schule), s. Römer (Musik der).

Ron, Martin de, Sohn des Banquiers Jacob de Ron in Stockholm, wo er 1790 geboren ward, starb zu Lissabon, wo er sich Geschäfte halber eine Zeit lang aufhielt, am 20sten Februar 1817. Obschon für die Handlung insbesondere erzogen, war er ein vielseitig und namentlich in unserer Kunst gründlich gebildeter Mann. Nicht nur daß er eine ausgebreitete Kenntniß ihrer Literatur besaß, sondern auch eine eminente Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, namentlich dem Fagott, und viel Gewandtheit endlich und Geschick zur Composition. Mehrere seiner Werke, worunter ein treffliches Quintett für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, ein Andante und Polonaise für Fagott mit Orchesterbegleitung, und Variationen für Clarinette mit Orchester ꝛc. sind bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig, einige noch nach seinem Tode erschienen. Seine theoretischen Studien machte er vornehmlich nach Mozarts Werken. Quartette waren seine Lieblingsmusik, und überall wo er sich aufhielt, suchte er einen Verein für deren Aufführung zu bilden. Lissabon verdankt ihm die erste nähere Bekanntschaft mit den Quartetten Haydns, Mozarts und Beethovens, indem er dort öffentliche Soireen gab, in denen sie aufgeführt wurden. Von Lissabon aus schrieb er auch für die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung mehrere herrliche, geistreiche Aufsätze über den Zustand der Portugiesischen Musik, besonders in Lissabon und Porto, und der Nationalmusik. In dieselbe Zeitung hatte er früher schon mehrere lesenswerthe Abhandlungen über verschiedene musikalische Gegenstände geliefert. So jung er war, kannte er einen großen Theil von Europa aus eigener Anschauung. Die großen Anstrengungen seiner vielen Reisen, die Verschiedenheit der auf seine zudem nicht starke Constitution einwirkenden Klimate, seine Begierde, sich über Alles zu unterrichten, was seinen Geist bereichern konnte, und seine unermüdliche Thätigkeit, sowohl in seinen Berufsgeschäften, als besonders auch in der Tonkunst, der er mit ganzer Seele ergeben war, zogen ihm aber eine frühe Schwindsucht zu, die ihn dahinraffte.

Roncaglia, Francesco, einer der berühmtesten Sopranisten (Castraten) des vorigen Jahrhunderts, von Einigen selbst für den ausgezeichnetsten Sänger Italiens geschätzt, war um 1750 zu Bologna geboren und in der dortigen Musikschule erzogen. In den 60er Jahren reiste er in Italien, und alle Zeitungen waren voll von seinem Lobe. 1770 kam er nach Deutschland, sang unter Anderem zu Wien, und 1772 zu Mannheim, wo damals die Churfürstliche Oper in großem Flor stand. Gegen 1780 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück. 1784 glänzte er auf dem Königlichen Theater zu Neapel, 1788 zu Bologna, 1790 zu Perugia und 1791 zu Rimini. Jetzt hatte seine Stimme schon bedeutend abgenommen, und er trat weniger mehr auf großen Theatern auf. Mag es daher auch kommen, daß über seine letzten Lebensschicksale fast gar nichts Verläßiges bekannt geworden ist.

Ronconi, Domenico, Gesanglehrer in Mailand, und als solcher von großem Verdienst, geboren den 11ten Juli 1772 in Lendinara im Venetianischen, studirte die untern Schulen in seinem Geburtsorte und in einem Alter von 10 Jahren die Anfangsgründe der Musik und des Solfeggirens unter dem Abt Cervellini, Organisten und Chormeister zu Polesine. Von der Natur mit einer ziemlich guten Tenorstimme begabt, lernte er von sich selbst singen und hörte fleißig die großen Meister Pacchiarotti und Babini. 1790 heirathete er und ward Singmeister zu Conegliano, von wo er beim Ausbruche der französischen Revolution nach Venedig floh, daselbst mit dem Singen auf den Cantoreien und in den Academien sich ernähren mußte, end-

lich im Jahr 1796 in der Oper „Merope" von Nasolini auf dem Theater St. Benedetto zum ersten Male die Bühne betrat und zur Seite der Billington und des berühmten Mombelli den Egist machte. 1801—1805 sang er auf dem italienischen Theater zu Petersburg, sechsmal bei Hof, und darunter einmal in Glucks „Iphigenia". Hierauf kehrte er nach Italien zurück, wo er auf mehreren Theatern sang, und zwar in Allem: zu Venedig 17 Stagioni (der berühmte Viganoni war der Einzige, der daselbst 18 Stagioni sang), 6 zu Padova, 6 in Triest, 5 in Vincenza, mehrmal zu Bologna, Florenz und Rom, stets mit großem Beifalle, so daß ihn Napoleon 1809 nach Wien berief und zum Director der Oper und ersten Tenor der Königl. Capelle zu Mailand ernannte. 1810, bei Gelegenheit seiner Vermählung mit Marie Louise, berief ihn der Kaiser nach Paris zu den Hofconcerten. Nach Mailand, seinem Wohnorte, zurückgekehrt, sang er abermals auf mehreren Theatern Italiens, zum letzten Male in Rom. Hierauf erhielt er 1819 eine Einladung nach München, um daselbst in der italienischen Oper zu singen und den Königl. Prinzessinnen Gesangunterricht zu ertheilen. In München, wo er sich ungefähr 10 Jahre lang aufhielt, beschloß er seine Theaterlaufbahn mit dem Othello. Abermals nach Mailand zurückgekehrt, macht er noch immer den Singmeister, aber auch mit dem besten Erfolg. Seine Schüler sind vor allen seine 3 Söhne: Giorgio, Bariton und der bravste; Sebastiano, ebenfalls Bariton, unlängst zu London, jetzt zu Mailand; Felice, Gesanglehrer in Würzburg. Seine vorzüglichsten Schülerinnen sind: die Russische Kaiserin Elisabeth, die Boccabadati, die Unger, Schechner, Sigl-Vespermann und Carl. Gedruckt sind von ihm: 6 Arietten mit Begleitung des Pianoforte, und andere 12 Arietten. R. ist ein großer Verehrer der ältern und einer der größten Gegner der jetzigen Gesangsmethode; er liebt den declamatorischen Gesang, Crescentini's Art zu solfeggiren, will, daß die Worte so wenig als möglich abgerissen vorgetragen werden, hält also den richtigen Punkt der deutlichen Aussprache, und erklärt mehrere Volaten, z. B. Clarinettvolaten auf cara, halbtönige Volaten auf perfido ꝛc. für höchst-lächerlich. Das sind ungefähr die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten jenes Unterrichts, die ihn von den gewöhnlichen italienischen Gesanglehrern unterscheiden. +.

Rondellus, s. Rodellus.

Rondo, franz. Rondeau, eigentlich ein Ringelgedicht; ein kleines naiv tändelndes Lied von Doppelstrophen; in seiner ersten Gestalt, die aber häufig verändert worden ist, aus 13 Zeilen bestehend, in welchen nur 2 Reime abwechselnd vorkommen, deren Eigenthümlichkeit die war, daß die erste Zeile nach der dritten wiederkehrte, und dann noch als Refrain am Ende einer jeden Strophe wiederholt ward. Nothwendig aber mußte dieser Refrain mit dem vorhergehenden Gedanken verbunden seyn, ja ihn verstärken und unterstützen und einen vollständigen Sinn abschließen. Die Franzosen versuchten sich zuerst in dieser Dichtungsart, wenn auch in Nachbildung des italienischen Sonetts, und Piccini war der Erste, welcher die Form derselben auch auf die Musik übertrug, indem er nämlich seine Bravour-Arien so einkleidete, daß sie 2 Hauptmotive hatten, die sich gegenseitig zu beantworten schienen und nach concertanter Durchführung oft wiederholten. Lange Zeit blieb diese Rondoform eine Lieblingsgestalt concertirenden Gesanges in der Oper; sobald man jedoch mehr Glanz im Vortrage verlangte und die Sänger an Bildung verloren, um mit den feinen Nuancen bei den Reprisen gehörig umgehen zu können, trat die große Arie und Cavatine an deren Platz, so daß sich jetzt nur einzelne Componisten noch darin versuchen, wenn

sie für ausgezeichnete Sänger irgend ein Concert- oder Effectstück zu schreiben gedenken. Dagegen hat die reine Instrumentalmusik die Form in ihr Bereich gezogen, und hier ist sie in der That bis zur Stunde, zum Nachtheil der Sonate und des eigentlichen Concerts, allgemein beliebt geblieben. Das R. ist hier ein Tonstück für ein oder mehre Instrumente, in welchem das Hauptmotiv wenigstens 2-, wenn nicht 3- oder 4mal erscheint und bei jeder Wiederholung mit zweckmäßiger Veränderung durchgeführt wird. Sein Eigenthümliches besteht darin, daß der wiederkehrende Satz, womit das Stück beginnt, dem nun aber auch eine vorbereitende Introduktion gewöhnlich von dem Zuschnitte vorausgeschickt werden kann, daß jener melodische Satz bei seinem Eintreten desto mehr überrascht, — das Eigenthümliche des R's, sagten wir, besteht darin, daß das Hauptmotiv, welches auch der Rondosatz heißt, 2 Glieder enthält, von welcher das erste seinen Abschnitt auf der Grundlage des Dreiklangs der Dominante oder einen sog. Quintabsatz oder Halbcadenz macht, das zweite hingegen blos eine Wiederholung des ersten bildet, die aber am Ende in eine Cadenz in der Tonica umgeformt wird. Nach dem Rondosatze wendet alsdann die Modulation sich zur Tonart der Dominante, oder ist eine Molltonart die Grundtonart, zur Tonart der Terz, in welcher sich eine mehr oder weniger ausgeführte Hauptperiode bildet, auf welche dann wieder das Hauptmotiv in der ersten Grundtonart folgt. Die dritte Hauptperiode fängt hiernach gewöhnlich in der Molltonart der Sexte oder auch der Grundtonart (oder umgekehrt) an, wendet sich nach der Tonart der Terz und schließt endlich in der Tonart, in welcher sie angefangen wurde. Ist nach dieser Periode das Hauptmotiv und meistens zwar in der Grundtonart noch einmal wiederholt, so führt sie entweder zur großen Schlußcadenz, oder es wird noch eine vierte Periode zugefügt, die theils die melodischen Theile des ersten Zwischensatzes oder Couplets in der Haupttonart oder der Tonart der Quinte wiederholt, theils auch einen neuen Zwischensatz in irgend einer verwandten Tonart in sich aufnimmt, der endlich mittelst der abermaligen Wiederholung des Hauptsatzes zur Schlußcadenz führt. Das der gewöhnliche Zuschnitt dieser Art von Tonstücken, der nun aber der größten Freiheit in der Tondichtung unterworfen ist und einem genialen Componisten viel Stoff zu schöner Tonmischung geben kann. Alles beim Rondo ist dem Geschmack und der Fantasie des Tonsetzers anheimgestellt, Tempo, Taktart ꝛc., wenn nur die erste Grundidee desselben, die Idee des Rundgesangs oder Ringelgedichts, beibehalten wird, und das Naive in dem Charakter vorwaltet. Dieses ist eine Hauptbedingung. Darum kann auch in einem R. niemals eine erhabene oder edle Idee zum Ausdruck kommen, sondern schickt es sich am besten zur Gestaltung einer komischen Musik. Ueber das Ganze muß sich dann eine geniale Ungezwungenheit, ein heiterer Humor verbreiten; sonst geht bei keckster Aneinanderreihung der Themen die eigentliche Wirkung doch verloren. Für das Concert geschaffen, muß natürlich das R. mit weit mehr Glanz und Bravour ausgeführt seyn, als wenn es ein bloßes Unterhaltungsstück oder Uebungsstück seyn soll. In jenem Falle haben die Rondo's für einzelne Instrumente gewöhnlich auch Orchesterbegleitung, deren Tutti's einen herrlichen Effect an den Verbindungsstellen zwischen Thema und Ausführung bewirken können; in diesem Falle sind sie meist auch von kleinerem Umfange u. weit geringerer Schwierigkeit, und ein solches Rondo heißt dann wohl Rondino oder Rondoletto, welches die Diminutive von dem ital. Rondo sind. Für mehrere Instrumente zugleich gesetzt, wo die einzelnen Instrumente in dem Vortrage des Hauptsatzes zu wechseln pflegen, wird das R. auch als

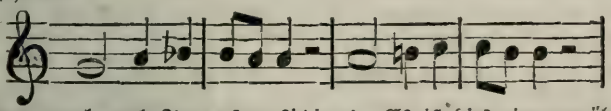
Schlußsatz oder Finale von Sinfonien, Concerten, Quartetten oder dergl. aus mehreren unter sich verschiedenen Sätzen bestehenden größeren Tonstücken benützt. Vor Jahren waren die Instrumental-Rondo's sehr einfach, und ein berufener Tondichter verschmähte es, seine Kräfte an dieser immerhin untergeordneten Form zu versuchen; jetzt hat man dergleichen in der weitesten Ausführung und von den erwähltesten Meistern. Neuerdings waren besonders glücklich in der Rondo-Composition: Kalliwoda, Ries, Czerny, Kalkbrenner, Molique u. A. Dr. Sch.

Rong, Wilhelm, Königl. Cammermusikus zu Berlin, componirte viele kleine Sachen, Märsche, Tänze u. dgl., auch ein Duodram „Alma und Selmar", und versuchte sich endlich auch als Theoretiker. 1793 gab er heraus „Versuch einer Elementarlehre für die Jugend am Clavier", 1800 Modulationstabellen, 1805 ein Handbüchelchen zur Kenntniß der Tonarten, und später noch mehrere andere solche, bei zweckmäßiger Verwendung nicht unnützlicher kleiner Elementarwerke.

Rore, Cyprian de, dem die ekstatische Verehrung der Italiener einst den Namen il divino beilegte, war zu Mecheln 1516 geboren, kam aber früh nach Italien, wo er zu Venedig ein Schüler des großen Willaert ward. Man schätzte ihn als Contrapunctisten und Sänger; am meisten jedoch in erster Eigenschaft. Unter Herzog Albert V. war er eine Zeitlang erst Hofmukus, dann Capellmeister zu München. Nach Italien zurückgekehrt, wo damals die Niederländer herrschten und so glänzend belohnt wurden, erhielt er zuerst eine Stelle als Capellmeister beim Herzoge von Ferrara. Als Willaert 1563 zu Venedig starb, ward er dessen Nachfolger an der St. Marcuskirche daselbst, wo ihn 1565 Zarlino ersetzte. Rore ward nämlich in diesem Jahre als Capellmeister nach Parma berufen, starb aber daselbst schon kurz nach seiner Ankunft. Er liegt in der großen Kirche dort begraben und man kann noch sein Grabmal mit einer Inschrift sehen. Gewöhnlich wird R. als einer der ersten Tonsetzer angeführt, welche die Worte gut unter die Noten paßten, und G. M. Artusi von Bologna sagt in seinem Werke Delle imperfezioni della musica moderna (Ven. 1600 p. 19): „M. Cipr. è stato giudizioso compositore et ha dato gran lume à pratici e se jo dicessi, che fosse stato il primo, che avesse incomminciato ad accomodar bene le parole, e con bell' ordine, non direi bugia, essendo da suoi antecessori e nel medesimo tempo molto in uso il fare de barbarismi". Baini widerspricht dem jedoch in seinem Werke über Palestrina, indem er alle Motetten, Canzonen, Madrigale aus der Zeit Anfangs des 15ten Jahrhunderts hinsichtlich der Worte gut behandelt fand; nur in den Messen, sagt er, wurden die Worte öfters mißhandelt, ein Fehler aber, in welchen auch Cipr. de Rore wie G. Animuccia gefallen war, die wohl Beide das Bessere versucht, aber nicht erreicht hatten. R. schrieb besonders viele Motetten, Messen, Madrigale, Psalme ꝛc. Auf der Bibliothek zu München liegt noch ein prachtvolles Manuscript in 2 Bänden von seinen 4- bis 8stimmigen Motetten auf Pergament mit seinem Bildnisse, das 1566 scheint verfertigt worden zu seyn. Außerdem sind dort aber auch noch mehrere seiner Werke vorhanden. Besonders berühmt war zu seiner Zeit ein sog. chromatisches Werk, nämlich ein Gesang für 4 Baßstimmen („Calami sonum ferentes siculo" etc.), den auch Burney im dritten Bande seiner Geschichte pag. 319 ff. mittheilt, und worin sich R. einer chromatischen Tonfolge bediente, was damals noch etwas Unerhörtes, Seltenes war, aber wahrlich in jener Art nicht schön, wenn auch eine noch so große contrapunktische Schwierigkeit. † †.

Rosa, Salvator, Maler und Kupferstecher, zugleich aber auch ausgezeichneter satyrischer Dichter und Musiker, geboren 1615 zu Renella im Königreiche Neapel, war der Sohn eines Landmessers. Einen Theil seiner Jugend soll er unter Räubern verlebt, und die rauhen, wilden Gegenden, welche er mit seinen Genossen durchstreifte, sollen ihm den Stoff zu seinen schauerlich-romantischen Schilderungen gegeben haben. Er war Mitglied der Academie zu Rom; durch seinen beißenden Spott zog er sich aber große Feinde zu, und er mußte nach Florenz flüchten, wo er sich durch mehrere Werke den Beifall des Herzogs erwarb. Er kehrte nach Rom zurück, allein seine Feinde vermehrten sich, und er ward sogar von der Academie ausgeschlossen. Gleichwohl verließ ihn bis in den Tod die bittere Satyre und die Schalkhaftigkeit nicht. Er starb 1673 zu Rom und erhielt ein Denkmal in der Carthause. Unter seinen 6 vorhandenen Satyren befindet sich eine „la musica" betitelt, deren Inhalt Mattheson derb tadelt. Salvator R. spielte mehrere Instrumente und sang gut. Burney versichert auch, von einer Urenkelin Rosa's eine Sammlung vermischter Singstücke gekauft zu haben, worunter sich einige von ihm componirte Cantaten in Originalmanuscript befunden hätten. In wessen Händen dieselben sich jetzt befinden, wissen wir nicht. Die übrige Geschichte R's gehört nicht hieher. B.

Rosalie, ein kleiner Satz von wenigen Takten, der mehrmals hintereinander, nur immer auf eine höhere oder tiefere Stufe versetzt, wieder erscheint:



u. s. w.

(man vergl. auch Transposition). Es ist dies eine gewöhnliche Phrase; nur darf man die Wiederholung in der Octave nicht zu den Rosalien zählen, denn in solcher findet keine wahre Transposition in andere Intervalle statt und Harmonien und der ganze Satz bleibt im Grunde derselbe, was hier nicht ist, wie schon aus jenem kurzen Beispiele erhellt. Auch die contrapunktischen Nachahmungen gehören nicht zu den Rosalien, denn bei solchen hat nicht eine Versetzung aller, sondern nur der einen oder andern Stimme statt, auch erscheint die harmonische Form immer verändert. Zu deutsch heißen Rosalien eigentlich Schusterflecke, und der Name ist nicht ohne Sinn. Kommen sie zu oft vor, so sind sie sehr monoton und verrathen eine ungemeine Armuth an Empfindung. Sparsam angewendet können sie ein bereits angeregtes Gefühl wohl steigern oder eine Zeitlang erhalten und dieses zwar am schicklichsten in komischer Darstellung, wo der Contrast der Tonarten das Ganze noch hebt. a.

Rosario, Antonio do, Portugiesischer Kirchencomponist, geboren zu Lissabon am 20sten Juni 1682, trat zu Belem in den Hieronymiten-Orden, und studirte dann vorzugsweise Musik. Er wird in der Geschichte als ein gründlicher Contrapunctist, der zugleich viele herrliche Melodien gehabt habe, aufgeführt. Auf der Bibliothek zu Lissabon liegen von seinen Arbeiten noch 8 Magnificate; 8-, 6- und 4stimmige Lamentationen und Motetten; 4stimmige Responsorien, andere 8stimmige; 8- und 4stimmige Villanelen, u. dgl. mehr, in Manuscript. Sein Todesjahr scheint in das vierte Decennium des vorigen Jahrhunderts zu fallen.

Rose, s. Schallloch.

Rose, John, ein englischer Tonkünstler, der nach Hawkins Geschichte

Bd. 8, pag. 345, im J. 1561 zu London die Bandure erfand, auch Roß genannt wurde, und nebst seinem Sohne zugleich ein geschickter Instrumentenmacher war. Mehr berichtet Hawkins und Burney nicht von ihm.

Rose, Johann Heinrich Viktor, geboren zu Quedlinburg am 7ten December 1743 und gestorben daselbst als Organist an der Hauptkirche 1808. Den ersten Unterricht in der Musik hatte er, bis in sein 13tes Jahr, von seinem Vater empfangen, welcher Stadtmusikus in Quedlinburg war, und Anfangs einen Nachfolger in ihm zu erziehen gedachte, weßhalb er ziemlich alle gewöhnlichen Orchester-Instrumente üben mußte. Dann aber nahm ihn 1756, seines guten Talents wegen, die damalige Prinzessin Amalie mit nach Berlin, und ließ ihn hier von den Violoncellisten Mara und Grauel unterweisen. 1763 verließ er Berlin wieder und trat als Cammermusikus in die Dienste des Fürsten von Anhalt-Bernburg. 1767 ging er auf Reisen, die sein bereits künstlerisches Ansehen, und namentlich als Virtuos noch vermehrten. 1768 nahm er ein Engagemant als Cammermusikus in Diensten des Fürsten von Anhalt-Dessau an; und von hier führte ihn endlich 1772 wieder ein Ruf in seine Vaterstadt als Organist. Violoncell indessen blieb immer sein Hauptinstrument, so sehr auch dieses sein letztes Amt die Uebung auf dem Claviere und der Orgel nothwendig machte, und sein Spiel auf jenem war eben so fertig als geschmackvoll. Als Componist ist er wenig bekannt geworden. 1791 gab er heraus: Grundmelodien zu den in dem neuen Quedlinburgschen Gesangbuche befindlichen Liedern mit 4stimmiger Begleitung, und nachgehends bei Hummel in Berlin noch einige Solo's für Violoncell und Baß. 14.

Rosenbaum, Madame, Sängerin, s. Gaßmann.

Rosenbusch, Johann Conrad, berühmter Orgelspieler, ward am 1sten August 1673 zu Seeberg im Fürstenthume Schwarzburg-Rudolstadt geboren. Sein Vater war Prediger daselbst, und um sein früh erwachtes Talent zur Musik auszubilden, schickte ihn derselbe in seinem 11ten Jahre schon nach Erfurt zu dem berühmten Pachelbel. 5 Jahre blieb R. bei demselben und folgte ihm auch nach Stuttgart, um hier noch 2 Jahre seinen Unterricht zu genießen. Dann machte er eine erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland. Die vortreffliche Capelle in Gotha damals fesselte ihn auf 2 Jahre an diesen Ort. In Hamburg, wohin er sich nunmehr gewandt hatte, erhielt er auf Empfehlung des Generals von Bertuch 1693 einen Ruf als Organist nach Itzehoe in Holstein. 20 Jahre blieb er hier; dann folgte er in gleicher Eigenschaft einem Rufe nach Glückstadt, wo ihm später auch noch die Collegenstelle an der Rathsschule verliehen ward. Unter seinen Schülern ist der blinde Reth nennenswerth. Von seinen Compositionen, welche meist in Cantat-Musiken bestanden, und dann in Orgel- und Clavierstücken, sind wenige erschienen. Er starb erst um 1745 zu Glückstadt.

Rosenhain, Jacob. Dieser ausgezeichnete Clavierspieler u. Componist wurde zu Mannheim am 2ten Dezember 1813 geboren. Sein Vater betrieb ein Wechselgeschäft; die drückenden Kriegsjahre raubten demselben aber den größten Theil seines bedeutenden Vermögens, worauf er sich gänzlich von allen Geschäften zurückzog, und nur der Erziehung seiner Kinder lebte. Jacob, der älteste von vier Kindern, äußerte schon im zartesten Alter ein außerordentliches Talent für Musik, und dies bewog die Eltern, ihn bei dem damals am Mannheimer Theater angestellten Schauspieler Backhaus die Elemente des Clavierspiels erlernen zu lassen; späterhin sorgte G. Gaa für seine weitere Ausbildung. Aber bald genügte auch dieser

Unterricht dem aufstrebenden Genie nicht mehr, und nun wurde Jacob Schmitt sein Lehrer. Auf einer Reise nach der Schweiz nahm Schmitt den Knaben, welcher damals 9 Jahre zählte, mit sich, und in Basel trat der kleine Rosenhain zum ersten Male in einem Concerte des Ersteren öffentlich auf. Im Jahre 1824 spielte Rosenhain in mehreren Concerten zu Mannheim, und setzte durch seine seltenen Naturanlagen alle Anwesenden in das lebhafteste Erstaunen, und zwar nicht blos durch mechanische Fingerfertigkeit, sondern noch viel mehr durch präcisen, äußerst geschmackvollen Vortrag, und einen Grad von Ausdruck, der in seinem Alter ein wahres Wunder genannt werden konnte, denn er zählte erst 10 Jahre, konnte noch keine Octave spannen und war von sehr zarter, schwächlicher Constitution. Am meisten überraschte Rosenhain durch ein seltenes musikalisches Gehör, mit dem er gleichsam geboren zu seyn schien. Wenn er z. B. einzelne Töne oder Accorde hörte, erkannte er sie sogleich und nannte sie auf der Stelle mit staunenswerther Sicherheit. Gleich wie Mozart wußte auch der kleine R. zu einer jeden Melodie den richtigen Baß zu finden, und Musikstücke von nicht geringer Schwierigkeit spielte er vom Blatt ohne Fehler. Im März des darauf folgenden Jahres hörte der Fürst Egon von Fürstenberg unsern kleinen Künstler in einem Concert, und nahm ihn unter Zustimmung der Eltern mit nach Donaueschingen, wo er unter der gnädigsten Fürsorge seines erhabenen Beschützers zwei Jahre lang den Unterricht des trefflichen Kalliwoda genoß. In Carlsruhe trat Rosenhain 1827 zum ersten Male mit eigenen Compositionen auf, und spielte unter Anderem Variationen mit Begleitung des Orchesters. Im nächstfolgenden Jahre gab R. in Frankfurt a. M. ein Concert, über welches ein Referent in der Didaskalia vom 24sten Februar 1828 Folgendes berichtet: „Sein Anschlag ist kraftvoll und doch elegant, und sein Vortrag auch bei schweren Stellen ruhig und fest: eine Eigenschaft, welche sonst nur bei ganz ausgebildeten Künstlern gefunden wird. Das zahlreich versammelte Publikum belohnte sein Spiel mit hochehrenden Zeichen der beifälligsten Theilnahme." Von nun an nahm Rosenhain seinen beständigen Aufenthalt in Frankfurt a. M., und benutzte neben unermüdet fortgesetzten Studien den Unterricht des wackern Schnyder von Wartensee, bei welchem contrapunktischen Meister er die Composition in ihrem ganzen Umfange studirte. Während Paganini's Anwesenheit in Baden (1830) trat R. in einem Concerte auf, welches jener gab. Paganini wurde von dem trefflichen Spiele Rosenhain's so sehr in Bewunderung gesetzt, daß er dem jungen Künstler in einem äußerst schmeichelhaften Schreiben Beweise seiner Anerkennung gab, was Paganini selten zu thun pflegte. Rosenhain zeichnet sich durch sein Spiel nicht minder als durch seine Compositionen aus. Er schrieb unter Anderem mehrere Variationen für das Clavier mit Orchesterbegl., ein Concertino für Clavier mit Orch., eine Concertante für Viol. u. Clavier mit Lafont, ein zweites Concertante für Violine und Clavier ꝛc. Besonders verdienen seine Lieder und Romanzen hier einer Erwähnung; sie sind wegen ihrer angenehmen, tief gefühlten Melodien allgemein beliebt geworden. Vor Allem aber muß Rosenhain's Oper in 1 Akt „Der Besuch im Irrenhause" genannt werden, die, zuerst mehrere Male hinter einander in Frankfurt a. M. mit ungetheiltem Beifalle aufgeführt, bald auf mehreren Bühnen Eingang fand. Obwohl diese Oper, die Rosenhain in seinem 19ten Jahre vollendete, ein noch jugendliches Talent verräth, so berechtigt sie doch zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft. Sowohl als Künstler wie als Mensch genießt R. der ausgezeichnetsten Achtung; ungeachtet seiner seltenen, herrlichen Talente ist er der bescheidenste und anspruchloseste Mensch, und es ist nicht zu

zweifeln, daß er mit diesen Eigenschaften eine glänzende Laufbahn machen wird. Sein Porträt ist von H. Fleuß sprechend ähnlich lithographirt erschienen. R.

Rosenkranz, Franz, seiner Zeit ein vortrefflicher Oboist, geboren 1761 zu Podleschtin, einem Dörfchen nahe bei Schlan in Böhmen, war Capellmeister des Regiments Fr. Kinsky, alsdann erster Solospieler am ständischen Theater zu Prag und bei der Stadtgarde; ging nebst mehreren seiner Collegen unter vortheilhaften Bedingungen 1802 nach Wien, woselbst er seinen Künstlerruf gleichfalls ehrenvoll im neu erbauten Theater an der Wien begründete, aber auch der Kunstwelt viel zu früh, noch im kräftigen Mannesalter von 46 Jahren, am 8ten December 1807 plötzlich durch den Tod entrissen wurde. 81.

Rosenmüller, Johann, in Sachsen geboren (wo?), studirte zu Leipzig, wo er früher auch seine musikalische Bildung sich erworben hatte, und ward um 1640 daselbst Collaborator an der Thomasschule. An dieser war damals Tobias Michaelis, ein geschickter, aber sehr kränklicher und besonders von der Gicht sehr oft geplagter Mann, als Cantor und Musikdirector angestellt. Rosenmüller, noch jung und kräftig, auch arbeitslustig, benutzte diese körperlichen Umstände des Michaelis, die denselben häufig an der Erfüllung seiner Berufsgeschäfte hinderten, durch Uebernahme des demselben obliegenden Unterrichts Beweise von seinen musikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten zu geben, und brachte es dadurch endlich sogar so weit, daß er einen eigenen Chor bilden und denselben neben dem des Michaelis öffentlich auftreten lassen durfte. Die vortrefflichen Leistungen dieses Sängerchors verbreiteten R's Ruf als eines tüchtigen Musikers, den er dann nicht minder auch durch mancherlei Compositionen für jenen (Motetten ꝛc.) unterstützte. Sicher wäre er 1757, als Michaelis starb, zu dessen Nachfolger ernannt worden; aber schon 2 Jahre früher war er in Folge eines unnatürlichen moralischen Vergehens in Untersuchung und gefänglich eingezogen. Er fand Mittel, aus dem Kerker zu entkommen, und floh nach Hamburg, von wo aus er mehrmals Begnadigungs-Gesuche an den Churfürsten nach Dresden schickte, deren einem er auch die schöne Melodie zu dem Chorale „Straf' mich nicht in deinem Zorne ꝛc.", welche er in Hamburg componirt hatte und die noch jetzt gesungen wird, beilegte. Alle seine Bitten waren jedoch vergebens, und so ging er nun nach Italien, und suchte als Musiker hier seinen Unterhalt, den er in Venedig auch bald fand. Er galt hier für einen der tüchtigsten Lehrer in der Musik, der von einheimischen und ausländischen jungen Künstlern weither aufgesucht ward. Unter Anderen ging auch J. Ph. Krieger 1673 nach Venedig, um seinen Unterricht zu genießen. Um 1680 berief ihn der Herzog von Braunschweig zu seinem Capellmeister. Dadurch ward ihm Gelegenheit, seine Tage auf deutschem Boden zu beschließen, und in der That von Allen, die ihn näher kannten, wieder geliebt und geschätzt. Er starb zu Wolfenbüttel 1686. Printz rühmt in seiner Geschichte R's außerordentliche Reinheit im Satze, und Mattheson setzt in seinem „vollkommenen Capellmeister" hinzu, daß R's kräftige und tonreiche Kirchensonaten Musterwerke ihrer Art seyen, und daß er selten weniger als 12 reine und besondere Stimmen, z. B. 4 bis 5 Posaunen, eben so viele Bogeninstrumente, ein Paar Cornetten oder Hoboen sammt dazu gehörigen Bässen, gesetzt habe. Auch die bekannte Choralmelodie „Alle Menschen müssen sterben ꝛc." wird ihm zugeschrieben. Von seinen gedruckten Sachen können noch angeführt werden: 3- und 7stimmige Kernsprüche des alten und neuen Testaments (1648 und 1652), „Studenten-Musik für 3 und 5 Instru-

mente" (1654) und 12 Sonaten für 5 Instrumente (1667 und 1671). Viele andere sind verloren gegangen. N.

Röser, Clarinettvirtuos und Componist, blühete besonders in den beiden letzten Decennien des vorigen und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Bestimmte Nachrichten über sein Leben lassen sich nicht mehr ermitteln. Von Geburt war er ein Deutscher, und wahrscheinlich ein Wiener, aber schon seit 1769 treffen wir ihn in Paris; nachgehends war er wieder ein Paar Jahre in Wien, und zuletzt abermals in Paris. Hier sind auch die meisten seiner Compositionen erschienen; andere wurden zu Berlin gedruckt. Sie erstrecken sich ziemlich über alle Concertinstrumente, und sind Duo's, Sinfonien, Quartette, Sonaten, Trio's, kleinere Sachen: Variationen, Märsche ꝛc. 1781 gab er auch zu Paris heraus: Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la Clarinette et les Cors; dann Gammen für Hoboe, Fagott und Clarinette, in 3 besonderen Werken mit vielen praktischen Uebungen; auch eine Méthode de Flûte, und Méthode de Serpent. Diese Schulen druckte Leduc in Paris. Jetzt kommt Einem nur sehr selten noch ein Werk von R. zur Hand. Sie gehören auch ihrer Zeit an und sind mit dieser vergessen. In ihr jedoch wurden sie viel gesucht, und R. hatte überhaupt keinen unbedeutenden Namen.

Röser, Franz, vielleicht ein Verwandter von vorhergehendem; wir haben aber auch über ihn nichts Näheres erfahren können, obschon er mehr unserer Zeit angehört. 1809 stand er als Capellmeister in Diensten des Grafen von Vegh zu Vereb in Ungarn, und im Rufe eines ausgezeichneten Orgelspielers und Componisten. Mehrere von seinen Werken sind auch gedruckt worden.

Roser, der Erfinder einer neuen Art von Fortepiano, „der vollkommenen Harmonie," wie gewöhnlich in nicht ganz verständlicher Weise hinzugesetzt wird, war Domcapellmeister zu Linz. Im October 1796 machte er mit seinem Instrumente eine Reise nach Wien, und ließ sich hier bei Hof damit hören. Nachgehends hat man aber auch Nichts mehr davon erfahren und der Name Roser verschwand damit aus aller Oeffentlichkeit.

Rosetti, Franz Anton (eigentlich Rößler und daher auch wohl richtiger Rossetti), ein Lieblingscomponist seiner Zeit, geboren 1750 zu Leitmeritz in Böhmen, und gestorben als Herzogl. Meklenburg-Schwerin'scher Capellmeister in Ludwigslust den 30sten Juni 1792, an einem unheilbaren Hämorrhoidalübel, im 42sten Lebensjahre. Er studirte im General-Seminarium zu Prag die Theologie, erhielt auch bereits die weltpriesterliche Tonsur; weil nun aber der nach seiner Eltern Wunsch erwählte geistliche Stand einer prävalirenden Neigung zur Tonkunst widersprach, so suchte er durch die römische Curie den nöthigen Dispens zu erlangen; trat, glücklich befreit von dem lästigen Zwange, 1780, nach mehrjährigen Reisen, in Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Dienste, besuchte später auch Paris, und folgte zuletzt 1789 einem eben so ehrenvollen als vortheilhaften Rufe an den Meklenburg'schen Hof, wo er eine wohlgeübte, unter seiner Leitung noch rühmlicher sich emporhebende Capelle vorfand, und nebst 1100 Reichsthalern Gehalt auch ein eigenes Haus sammt Garten, freier Equipage und anderen Emolumenten, zusammen ein fixes Einkommen von 3000 Gulden, so wie seiner Familie eine namhafte Pension zugesichert erhielt, welche angenehme Stellung, deren wohl nicht allzuviele Künstler sich rühmen mögen, er leider kaum ein Lustrum über genießen konnte. Von seinen zahlreichen Compositionen, in welchen Joseph Haydn's — obschon unerreichtes — Vorbild keineswegs zu verkennen

ist, sind mehr oder weniger theils gedruckt theils handschriftlich bekannt geworden: 2 große Oratorien „der sterbende Jesus" und „Jesus in Gethsemane" (letzteres vielleicht blos Umarbeitung); 1 Requiem; 1 Halleluja; mehrere Messen nebst anderen Kirchenstücken; 31 Clavier-Trio's; 12 kurze Clavierstücke; 6 Violin-Duette; 7 Flöten-, 5 Horn-, 4 Clarinett-, 1 Fagott- und 1 Clavier-Concert; 20 Sinfonien, darunter 6 für den Churfürsten von Trier geschrieben; 1 Doppel-Concert für 2 Waldhörner; 1 charakteristisches Tongemälde „Telemach und Calypso"; 2 Violin-Concerte; mehrere Quartette, Quintette nebst verschiedenen einzelnen Pieçen. — Uebrigens schrieben sich aus besonderer Liebhaberei mehrere der unten folgenden Rösler oft mit italienischer Wortbildung Rosetti, wodurch nicht selten eine Personen- und Namens-Verwechselung entstanden ist. Ein Künstler mit dem wirklichen Namen Antonio Rosetti war ein Mailänder von Geburt und ist unsers Wissens nicht nach Deutschland gekommen. 81.

Rosetti, Stephano, s. Rossetus.

Rosingrave, Thomas, der Sohn von Daniel Rosingrave, welcher, ein Mitschüler Purcell's in der Königl. Capelle zu London, Organist zu Salisbury und nachgehends zu Dublin war, gehört zu den ausgezeichnetsten Contrapunktisten seiner Zeit und seines Landes. Schon in seiner Jugend, vom Vater unterrichtet, zeigte er so viele und große musikalische Anlagen, daß das Dom-Capitel zu Dublin, wo er geboren war, ihm eine nicht unbedeutende Summe zu einer Bildungsreise nach Italien aussetzte. So kam er 1710 nach Rom, wo er mit Alessandro Scarlatti und dessen Sohn Domenico in nähere freundschaftliche Verbindung trat. Das mußte sehr bildend auf ihn wirken. 1720 war er im Orchester des Heumarkt-Theaters zu London angestellt. Nach der Zeit privatisirte er eine Zeitlang als Musiklehrer in London; und endlich ward er auf Händel's und Geminiani's Vorschlag zum Organisten an der St. Georgenkirche zu Hannover-Square in London ernannt, als welcher er 1750 starb. Er war ein großer Verehrer von Palestrina und hatte in Rom dessen Werke mit allem Eifer studirt. Daher läßt sich die Strenge seines Satzes erklären, die leider aber so groß ist, daß nothwendig die Anmuth der Melodien darunter leiden mußte. Selbst Burney nennt seine Werke etwas trocken, bewundert jedoch zugleich mit Wärme R's gründliche contrapunktische Kenntnisse. Vorhanden sind von seiner Arbeit noch: einige Gesänge, welche er zu der Scarlatti'schen Oper „Narcissus" setzte; 15 Fugen für die Orgel oder den Flügel; und ein Dutzend Solo's für die Flöte mit Generalbaß. Die Clavierſonaten, welche man wohl noch unter seinem Namen in alten Sammlungen findet, gab er mit Domenico Scarlatti gemeinschaftlich heraus, und sind mehr dieses Eigenthum.

Rosini, Girolamo, s. Rossini.

Rösler (nicht Rößler), Joseph, geboren zu Schemnitz in Ungarn 1773. Sein Vater, Königl. Bergrath, später als Gubernialrath nach Prag versetzt, zwar nur Dilettant in der Musik, unterrichtete ihn dennoch selbst, und die Werke Ph. Eman. und Seb. Bach's gaben seinem empfänglichen Geiste die eigenthümliche Richtung. Nach beendigtem philosophischen Curse hatte er sich auch in der Tonkunst solche gründliche theoretisch-praktische Kenntnisse erworben, daß er 1795 bei Guardason's Operngesellschaft als Capellmeister eintreten konnte. Zehn Jahre darauf wurde R. zum Hoftheater nach Wien berufen und Fürst Joseph Lobkowitz sein großmüthiger Mäcen. Ein geschmackvoller Pianist, physisch und geistig fein gebildet, ein melodienreicher Tonsetzer, — all' Das bestimmte den Fürsten, ihm unter vortheilhaften

Bedingungen sein Haus anzubieten, welches damals der wahre Sammelplatz aller fremden und einheimischen Virtuosen genannt werden mußte, da beinahe jeder Tag auch neue Kunstgenüsse brachte. R. hörte und schrieb Viel. Leider ward sein Körper schwächlich. Schon 1810, als er seinen Herrn auf dessen Güter nach Böhmen begleitete, erkrankte er im Herzogl. Schlosse zu Raudnitz; kaum Rekonvalescent, ging er wieder zurück nach Wien an sein Geschäft; allein häufiges Nachtwachen und überspannte Anstrengungen erschöpften die ohnehin spärlichen Kräfte nur allzu bald in einem solchen Grade, daß er bei einer zweiten Reise seinem Fürsten nur bis Prag zu folgen im Stande war, und dort schon im Juli 1811 ein heftiger Blutsturz sein Leben bedrohte. Der ärztlichen Kunst, der zärtlichsten Pflege, der Wunder-Heilkraft der Liebwerder Bäder gelang zwar eine momentane Rettung, aber auch nicht Mehr; und der 28ste Januar des Jahres 1812 war auch sein Todestag. Einen eigenhändig geschriebenen thematischen Catalog seiner Arbeiten verwahrt das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien, wie aus deren Monatberichten zu ersehen, welche uns auch hier auszugsweise als Leitfaden dienten. Jenes Verzeichniß ist nun aber bei Weitem nicht vollständig, da es erst von dem Jahre 1796 beginnt und mit 1809 endet. Diesem zu Folge und was Gerber anführt, schrieb der fleißige, als Mensch nicht minder liebenswürdige Künstler: 10 Opern, nämlich „La sorpresa"; „la pace di Klentsch"; „la pastorella delli Alpi"; „il custode de sestesso"; „Elisene"; „la forza d'Amore"; „le due burle"; „die Rache"; „der Felsen von Arona"; „Jason's Vermählung"; 2 Pantomimen: „das Zauberhörnchen" und „die Geburt des Schneiders Wetz-Wetz-Wetz"; 4 Cantaten, darunter „il Ciclope" u. „Marte al tempio della gloria"; 68 größere u. kleinere Gesangstücke, Arien, Duette, Quartette u. dergl., darunter die Finale's der Opern: „Adelaide di Guesclino"; „l'inganno felice"; und zum Oratorium „Sacille"; Introduction zu „Giulio Sabino" u. s. w.; Mozart's Todtenfeier; mehrere deutsche Lieder und Gesänge, darunter die Ballade „Leonore" von Bürger; Chöre zu „Lanassa"; 2 Messen und Motetten; 5 Concerte für Pianoforte, Clarinette, Hoboe und Flöte; ein Te Deum laudamus; 3 Quintette für Saiteninstrumente; ein Flötenquartett; 4 Violinquartette; über 50 Clavierwerke: Sonaten, Rondo's, Fantasien, Polacca's, deutsche Tänze, Menuetten; auch Arrangements, z. B. das Stabat mater von Pergolese, Gluck's „Alceste"; zwei Sinfonien von Mozart ꝛc.: wahrlich eine reiche Ausbeute, welche die Thätigkeit und das Productionsvermögen eines Künstlers bezeuget, dessen Berufsgeschäfte zu den zeitraubenden gehörten, und der übrigens nicht einmal das 40ste Lebensjahr erreichte, aber auch ein wahrhaft genialer Künstler war, wie die innere Leichtigkeit und der gefällige, anschmiegende Styl seiner Werke schon beweist. —d.

Rösler, Anton, s. Rosetti.

Rösler, Gregor, guter Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, war Subprior im Kloster Seemannshausen und starb 1760. Er schrieb viele Offertorien, Messen, Litaneien und Kirchenstücke für Instrumentalmusik, wovon auch mehrere Sammlungen gedruckt sind. Eine besondere Kraft entwickelte er im Fugensatze, namentlich in seinen solennen Messen. Dabei war er ein tüchtiger Orgelspieler.

Rösler (nicht Rößler), Ernst Friedrich, geboren zu Kastenberg im Weimar'schen am 26sten März 1748, erhielt seine Schulbildung auf dem Gymnasium zu Weimar, wo ihn die damalige verwittwete Herzogin von

Weimar auch vom Capellmeister Wolf in Musik unterrichten ließ. Orgel und Clavier waren seine Lieblingsinstrumente, und er besaß eine wunderbare Fertigkeit auf denselben, namentlich auf der ersteren. Bis 1798 war er Organist in Plauen; dann nahm er seinen Abschied und trat eine Reise nach London an, auf welcher er in verschiedenen Städten Deutschlands öffentlich spielte und bewundert wurde. 1785 hatte er schon ein beziffertes Choralbuch für angehende Organisten herausgegeben, und später sollten auch Orgel- und Clavierstücke folgen, aber es ist keins erschienen. Ein unordentlicher Lebenswandel ließ ihn zu keiner stäten Arbeit kommen, schwächte auch seine Gesundheit, und nur noch wenige Jahre des laufenden Jahrhunderts sollte er als Künstler eben so sehr bewundert wie in mancher andern Hinsicht gemieden werden. Gerber, der ihn am 23sten Januar 1799 in der Kirche zu Sondershausen hörte, schrieb damals: „So lange R. lebt, geht die wahre Art Orgel zu spielen, nicht unter!" läßt darnach aber auch gleich einige bittere Bemerkungen über R's Lebensweise fallen.

Rosner, Franz, erster Tenorist bei der Königl. Oper zu Stuttgart, ist zu Waitzen in Ungarn am 2ten September 1800 geboren u. heißt eigentlich Rosnik, verwandelte diesen seinen Namen aber, als er gegen den ausdrücklichen Willen seines Vaters, der Militär war, das Theater betrat, in den deutschen Rosner. Den ersten Unterricht in seiner Kunst erhielt er als Sängerknabe an der Domkirche in dem Conservatorium zu Pesth, wo sich besonders der Capellmeister Stüntzel seiner sehr vorsorglich annahm. Bis zu seinem 15ten Jahre blieb er in Pesth; der Gedanke, Künstler zu werden, war damals noch keineswegs in ihm erwacht, so lieb er auch das Singen gewonnen hatte, schon um der Auszeichnungen willen, womit er als Sängerknabe in Pesth, seiner herrlichen Stimme wegen, behandelt wurde. Sein Vater hatte ihn zum Kaufmann bestimmt, und brachte ihn auch in ein ansehnliches Handlungshaus in Wien in die Lehre. Kaum jedoch hatte er hier der prächtigen Messe und den sonstigen Musikaufführungen in der Stephanskirche einige Male angewohnt, so belebte ihn auch eine mächtige Sehnsucht zur Kunst wieder. Er wandte sich an Preindl, legte bei demselben Proben von seiner Stimme und überhaupt schon gewonnenen Fertigkeit im Singen ab, und bat um die Erlaubniß, wenigstens im Chore der Kirche mitwirken zu dürfen. Solche ward ihm augenblicklich, und überrascht von seinen guten Anlagen und Mitteln munterte Preindl ihn nun auch ganz besonders auf, schrieb sogar mehrere Solo's und Arien eigens für ihn. Seine Stimme hatte bereits mutirt und sich in einen angenehmen, kräftigen Tenor umgewandelt. Der Bassist Pfeiffer und Ignaz Schuster, welche ihn mehrmals Soloparthien vortragen hörten, überredeten ihn, zum Theater zu gehen, und, nicht minder getrieben von einem inneren leidenschaftlichen Hange, gab er, aller väterlichen Ermahnungen und Drohungen ungeachtet, bald nach und den Kaufmannsstand auf. Am 16ten Juli 1820 trat er zum ersten Male im Entreacte auf der Leopoldstädter Bühne auf. Der glänzendste Erfolg ward diesem ersten Versuche, und damit seine ganze künftige Carriere entschieden. Den Bewerbungen des Grafen Balfi entgegen, engagirte ihn sogleich Weigl für das K. K. Hoftheater, und ertheilte ihm auch noch Unterricht in der eigentlichen Gesangskunst. Sein erstes Auftreten auf der Hofbühne hatte in einer Zwischenscene der „Sängerin auf dem Lande" statt und nicht minder glänzenden Erfolg. Dann debutirte er in „la Gazza ladra." Als drei Jahre später Barbaja die K. K. Hofoper in Pacht nahm, folgte er einem Rufe nach Amsterdam. Hatte er sich innerhalb jener kurzen Zeit auch schon zu einem der Lieblinge des Wiener Publikums aufgeschwungen, so beschreibt sie doch

eigentlich nur seine Entwickelungsperiode, und wir dürfen den Anfang seiner in der That großen künstlerischen Sängerfahrt mit Recht erst in die Zeit seines ersten Auftretens in Amsterdam setzen. Ein wahrer Sturm von Beifall folgte ihm hier von Scene zu Scene bei jedem Auftreten, wie im Concerte, und sein Ruf verbreitete sich schnell. Kaum 2 Jahre in Amsterdam führte ihn eine ehrenvolle Einladung unter den annehmlichsten Bedingungen 1825 nach Braunschweig. Mit dem Schluß des Jahrs 1829 ging er von hier nach London, wo auf dem Königl. Theater nicht minder als in Concerten und den Gesellschaften der Großen sein Gesang die lauteste Bewunderung erregte. Von London nach Amsterdam zurückgekehrt, begann er nunmehr eine größere künstlerische Wanderung, die er in Brüssel beschloß, von wo ihn aber bald die Revolution wieder vertrieb. Früher schon einmal nach Cassel eingeladen, wandte er sich jetzt dahin und fand sogleich auch ein Engagement. Nachfolger großer Vorgänger, wie Wild, Gerstacker ꝛc., hatte er hier mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen, sich in der Gunst des Publikums festzusetzen, das, an die vorzüglichsten Tenoristen gewöhnt, so überspannte Forderungen machte. Und dennoch gewann er auch dort bald die Oberhand, und was Spiel und so manches Andere an seiner äußeren Erscheinung auf der Bühne zu wünschen übrig läßt, ersetzte sein seelenvoller Gesang. Nach der Auflösung des Casseler Theaters kam er nach Darmstadt. Von hier aus führten ihn verschiedene Reisen in den kürzesten Zwischenräumen durch den größten Theil von Süddeutschland, und im April 1833 endlich ein sehr vortheilhafter Ruf nach Stuttgart. Rosner's Stimme ist ein kräftiger, voller und angenehmer Brustton, äußerst biegsam u. ziemlich ausgeglichen in allen Registern, deren Verbindung ihm zugleich gelungen seyn dürfte wie wenigen anderen Tenoristen früherer und neuerer Zeit. In der That selten und wunderbar ist sein Falset, das bis in die höchste Tonsphäre reicht. Nie habe ich etwas Süßeres, Lieblicheres gehört. Was sich an Rosner's Gesang aussetzen läßt, ist ein Mangel an deutlicher und richtiger Pronunciation; freilich ein wichtiger Punkt, an welchem besonders sein recitativischer Vortrag ziemlich jedes Mal scheitert. So ist seine ganze Kunst Bravour oder das süße Arioso, hier aber auch wahrhaft groß, so daß denen zwar nicht unbedingt beigepflichtet, aber auch nicht geradezu widersprochen werden kann, welche R. für einen der besten Tenoristen Deutschlands jetzt ausgeben. Ja ich möchte ihn, in seiner Art, heutigen Tags selbst den *ersten* Tenoristen Deutschlands nennen, denn die Periode Wild u. Haitzinger liegt schon hinter uns. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehören: Max, Adolar, welche beide auch C. M. v. Weber eigens für ihn schrieb, Cortez, Licinius, Masaniello, Tamino, und dann alle ersten Tenorparthien der italienischen Oper, in deren glänzendem Coloraturen-Reichthume er den ungeheuern Umfang wie die bewundernswerthe Volubilität seiner Stimme in ihrer ganzen Pracht u. Kraft zu entfalten im Stande ist. Die Manier eines durchgängigen Zitterns des Tones, welche aus einem früher falsch verstandenen Portamento entstanden seyn mag, verlangt einige Gewöhnung; aber dann stört sie weniger, und im Augenblicke des Affekts thut sie sogar nicht selten außerordentliche Wirkung. — Im Jahre 1824 verheirathete sich R. zu Amsterdam mit der Sängerin *Flora Turbani*, 1810 zu Amsterdam geboren, die nachgehends unter dem Namen *Madame Rosner* auf mehreren Theatern in ersten Parthien besonders Mozartischer Opern sich vielen Beifall erwarb. A.

Roßadern. Die Orgelbauer verbinden die vorderen Theile der Orgelbälge mit eisernen Gelenken und mit Riemen von Roßleder, oder auch mit getrockneten Flechsen aus den Füßen der Pferde, und diese nennen sie

Roßadern. Die Verbindung der Bälge an dieser Seite muß nicht allein winddicht, sondern auch mit dem zähesten Material geschehen, damit durch das häufige Auf- und Zugehen des Balgs die Verschließung hier nicht zu bald abgenützt wird: Roßadern sind jedenfalls dauerhafter als Riemen, welche viel leichter brechen und auch mehr dem Einflusse der Witterung ausgesetzt sind.

Rosselli, s. Roussel.

Rossetti, s. Rosetti.

Rossettus, 1) Stephanus (ital. Stephano Rosetti), ein ausgezeichneter Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts. Auf der Bibliothek zu München befinden sich von seinen Werken noch ein Band 4stimmiger Madrigale, welche 1560 zu Venedig, und ein Band 5- und 6stimmiger Motetten, welche 1573 zu Nürnberg gedruckt wurden. Andere 3- und noch mehrstimmige ähnliche Werke (Madrigale, geistliche Gesänge ꝛc.) erschienen an denselben Orten. — 2) Vincentius (ital. Vicenzo Rosetti), lebte zu Anfange des 16ten Jahrhunderts und war Musikgelehrter, nicht Componist. Unter Anderem übersetzte er Stephani Vannei Recanetum de musica aurea aus dem Italienischen ins Lateinische (1533). Beide Rossetus, wie sie sich immer auf ihren Werken schreiben, waren Italiener von Geburt; Sonstiges aus ihrem Leben aber ist nicht bekannt.

Rossi, Gräfin, s. Sontag (Henriette).

Rossi, Giovanni Battista, aus Genua gebürtig, gehörte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts zu den vorzüglichsten Organisten Italiens. Er lebte längere Zeit zu Genua und Venedig. Hier schrieb er auch die Anweisung zum Figuralgesange, welche 1618 unter dem etwas befremdenden Titel „Organo de' Cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica" erschien.

Rossi, Giovanni Maria, blühete als Componist um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Brescia. Ein Buch 5stimmiger Motetten, welches 1567 zu Venedig gedruckt wurde, und noch jetzt auf der Bibliothek zu München aufbewahrt wird, scheint das einzige Werk zu seyn, welches von ihm noch bis auf uns gekommen ist.

Rossi, Lorenzo de, ein römischer Componist, welcher 1746 als Cammer-Virtuos bei dem Cardinal Alessandro Albani und Capellmeister an der Kirche di S. Bernardino angestellt war; ein sehr geschmackvoller Clavierspieler, der seinem Instrumente eine Seele einzuhauchen wußte, wovon man bis dahin noch keine Idee hatte. Gervasoni führt in seinem Werke „Nuova Teoria di Musica" einen Lorenzo Rossi an, der aber zu Florenz 1760 geboren war und als Operncomponist Ruf erlangt hat. Ob dies etwa ein Sohn jenes Clavierspielers gewesen oder nicht, kann bei der Unzahl von mehr oder weniger bedeutenden Künstlern Namens Rossi, welche besonders in dem vergangenen Jahrhunderte in Italien lebten, nicht mehr entschieden werden.

Rossi, Emilio, um 1530 Capellmeister zu Loreto, war einer der ersten Contrapunktisten, der die kurz vor ihm erst neu erfundenen verschiedenen Gattungen von Fugen und anderen contrapunktischen Formen meisterlich zu behandeln wußte. Eine Messe von ihm befindet sich im 45sten Codex der Manuscripte auf der Bibliothek zu München, und einen 5stimmigen, höchst kunstgerechten Kanon über die Worte „Absalon, fili mi, Absalon" theilt Hawkins im 2ten Bande seiner Geschichte pag. 365 mit.

Rossi, Luigi oder Aloigi, römischer Componist aus der ersten Hälfte

des 17ten Jahrhunderts, den um der Schönheit seiner Tonsätze willen seine Zeitgenossen gewöhnlich nur il divino Luigi nannten. Besonders berühmt waren seine Cantaten, und er gehört auch zu den Ersten, welche sich in dieser Form versuchten. Burney giebt in seiner Geschichte verschiedene Proben von dieses R's Setzart, die zu seiner Zeit als ganz neu und unerhört befunden ward. Zu Oxford befinden sich noch mehrere Motetten von ihm, die in einer gelehrten Manier a capella gesetzt sind. Zu Florenz fand Burney eine Scene aus einem seiner Oratorien, betitelt: Giuseppe figlio di Giacobbe, Opera spirituale, fatta in Musica da etc. Der Fortsetzung dieses Titels nach lebte R. zwar in Rom, war aber ein Neapolitaner von Geburt. In der Manuscripten-Sammlung von Breitkopf und Härtel befanden sich endlich 2 Duette von diesem R., eins für 2 Soprane und die übrigen beiden für Sopran und Baß.

Rossi, Francesco, dramatischer Componist aus dem Ende des 17ten u. dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Geistlicher zu Venedig. Den Titeln nach wenigstens sind von seinen Opern noch bekannt: „il Sejano moderna della Tracia" (1686), „la Corilda" (1688), „la Pena degl'occhi" und „la Ninfa Apollo" (1726), zu denen er zugleich auch den Text gedichtet hatte, und welche sämmtlich zu Venedig zum öftern mit Beifall gegeben wurden.

Rossi, Michel Angelo, römischer Componist und vortrefflicher Violinspieler aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts. 1627 ward in Rom eine Oper von ihm: „Erminia sul Giordano," in Partitur gestochen. Bei der Aufführung wirkte er selbst in der Rolle des Apollo auf der Bühne mit, der Violine spielend vorgeführt ward. Außerdem ist von seinen Werken gedruckt worden: „Toccate e Corrente d'intavolatura d'Organo e Cimbalo," und Breitkopf und Härtel besaßen in ihrer Manuscriptensammlung eines seiner Terzette: „Per bellezza che al suo vanto in duo etc." für Alt, Tenor und Baß.

Rossi, Dominique de, ist ein neuerer Tanzcomponist, der zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Wien lebte, und bei dem großen Publikum damals mit seinem Talente Aufsehn machte, sonst aber keine künstlerische Bedeutung hat.

Rossi, Francesco, vielleicht ein Verwandter von dem oben schon genannten Franc. R., aber aus jüngerer Zeit, war in den 60- und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts Chordirector (Maestro del Coro) in der Musikschule der Mendicanti zu Venedig, und ein guter Singlehrer; auch Clavierlehrer.

Rossi, Pasqualina, von Galuppi in dem Conservatorium der Incurabili zu Venedig erzogen, gehörte in den 70- und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts zu den ausgezeichneteren Sängerinnen Italiens, die durch Reisen sich auch einen weit verbreiteten Ruf erwarb. Sie lebte noch zu Anfange unsers Jahrhunderts; als wahre Künstlerin gehört sie jedoch noch der oben bezeichneten Zeit an.

Rossini, Giacomo (zuweilen auch Giacchimo), ist zu Pesaro, einem kleinen Städtchen in der Romagna, 1792 geboren. Sein Vater war ein herumziehender Musiker und seine Mutter eine untergeordnete Sängerin an kleinen Theatern. Als Knabe sang er mit seiner Mutter auf dem Theater zu Bologna. Zu seiner musikalischen Ausbildung trug später vorzüglich der Pater Mattei daselbst bei; doch machte er keine eigentliche Schule bei demselben, und in der That auch war dem ungelehrigen und in Allem, was

geistige Bildung anbelangt, linkischen Buben mit der größten Mühe und bei dem besten Willen sehr Wenig oder gar Nichts beizubringen, so daß ein Mattei wohl die Lust dazu verlieren konnte und mußte. Während andere künstlerische Talente in der Regel frühzeitig erwachen, lag das seine ungewöhnlich lange eingesargt in eine übrigens sehr gefällige irdische Hülle, und der Musik nicht einmal hold schleppte er sich mühsam fort durch die Uebungen, die ein väterliches Gewerbe und die Nothwendigkeit ihm geboten. Doch nur um mit einer eben so seltenen Kraft dann auch auf einmal aus ihr hervorzutreten, und mit bewundernswerther Pfeilschnelle nun eine Bahn zurückzulegen, auf welcher Andere, fester an die Regel der Natur gebunden, nur mit Mühe und einem kaum zu berechnenden Zeit- und Kraftaufwande sich fortarbeiten, scheint ein höherer Wille diesen Griff in das Räderwerk der Schöpfung gethan und so lange seinen geistigen Kern in die feste Schaale verschlossen zu haben: ein Schluß, zu welchem uns die ziemlich gleiche Erscheinung an einigen anderen wahrhaft großen Geistern berechtigt, mit denen R. in dieser Hinsicht unleugbar Vieles gemein hat. In seinem 17ten Jahre erst erwachte mit einer ungemeinen Liebe auch eine entschiedene Anlage zur Musik in ihm, und seine Kräfte entfalteten sich so schnell, daß ihm kaum die Zeit blieb, durch ein gründliches Studium sich die Mittel zum Selbstschaffen zu erwerben, sondern ein unwiderstehlicher Trieb ihn sogleich auch zu diesem führte. R's Bekanntschaft mit Haydn's, Mozart's, Cherubini's, Spontini's und anderen classischen Werken rührt aus einer weit späteren Zeit her als die Ouverture und die Cantate „il pianto d'armonia," welche wir aus dem Jahre 1808 von ihm besitzen. Er war damals übrigens noch immer in Bologna und gründete daselbst sogar einen musikalischen Verein. 1812 wurde seine erste Oper „Demetrio e Politio" im Teatro della valle zu Rom aufgeführt, und damit begann er denn auch eigentlich erst seine wahre künstlerische Laufbahn als dramatischer Componist, als welcher sein Name in der That einen welterfüllenden Klang hat, denn seine Werke nahm nicht blos Europa auf, sondern sie drangen selbst über den Ocean auf die andere Halbkugel. Die musikalischen Annalen zählen fast kein ähnliches Beispiel auf von der schnell verbreiteten Celebrität eines Tonsetzers. Noch nicht volle 30 Jahre alt hatte er auch schon 30 große Triumphe mit seinen Werken gefeiert. Die nächsten seiner Opern nach jener ersten waren: „l'inganno felice", „Ciro in Babylonia" (Oratorium), „la pietra di paragone" (eine ergötzliche Buffa, womit er in Mailand auftrat), und „Champiale." Das meiste Aufsehn machte jedoch „Tancredi," der 1813 in Venedig zum ersten Male mit glänzendem Erfolge gegeben wurde. Seitdem verschaffte der große Ruf seines Talents ihm von allen italienischen Opernbühnen Bestellungen über Bestellungen, denen er auch meist in außerordentlich kurzer Zeit Genüge zu leisten wußte. Bekannt ist, daß mehrere seiner Opern, selbst komische u. tragische, nur eine gemeinschaftliche Ouverture haben. Seit 1817 ungefähr fing er auch an, in Deutschland Mode zu werden. Die Opern „Tancred" und „die Italienerin in Algier" führten ihn hier ein. Darauf schrieb er „Aureliano in Palmira," die Buffa „il turco in Italia," 1815 die „Elisabetta," 1816 den „barbiere di Seviglia," „Otello," 1817 die „Cenerentola" (Aschenbrödel), „la gazza ladra," „Armida," 1818 den „Mose," und „Riccardo e Zoraide," 1819 „Odoardo e Christina," „la Donna del lago," und „Bianca e Falliero," 1820 den „Maometto secondo," 1821 „Matilde di Chabran" oder „Corradino," 1822 die „Zelmira," und 1823 die „Semiramide" (im tragischen Style sein ausgezeichnetestes Werk). Von 1815 bis 1822 war er unter Barbaja's Direction in Neapel angestellt. Nachdem seine Gesänge in ganz Italien mit

schallendem Beifalle aufgenommen worden waren, ärndtete er noch größeren Triumph 1822 in Wien, wohin er nun mit der ausgezeichneten Oper Barbaja's und der Sängerin Colbran, die er eben erst geheirathet hatte, kam, und wo er seine „Zelmira" nebst anderen der genannten Opern selbst aufführte, und Alle, die seine nähere Bekanntschaft machten, durch seine Persönlichkeit und durch seinen angenehmen Gesang entzückte. 1823 ging er über Paris, allgemein gefeiert, nach London, blieb aber der Direction dort die versprochene Oper schuldig, und kehrte 1824 wieder nach Paris zurück, wo er als Director der italienischen Oper angestellt wurde, und seitdem auch lebt, ohne seine frühere enorme Thätigkeit in der Composition fortzusetzen. Die Gelegenheitsmusik „il viaggio di Rheims," eine Umarbeitung des „Maometto" unter dem Titel „le siège de Corinthe," „Graf Ory" u. „Wilhelm Tell," nebst mehreren unbedeutenderen Instrumentalsachen sind das Einzige, was er, an Ruhm und Geld schon überreich, noch geschrieben hat. „Wilhelm Tell" brachte er 1829 fertig, und es ist seine letzte Oper. Neuerdings, sagt man, arbeite er wieder an einem dramatischen Werke, allein bis nicht Zuverlässiges darüber bekannt wird, zweifeln wir daran, und zwar aus einem Grunde, den wir weiter unten anzuführen bessere Gelegenheit haben werden. Das in Kurzem die äußere Lebenscarriere dieses einst bewundertsten und beliebtesten aller Tonmeister, dem nur noch zuzufügen ist, daß der König von Frankreich ihn zum Ritter der Ehrenlegion ernannte. Gehen wir nun zu einer näheren Betrachtung seiner selbst über, die um so interessanter seyn wird, als sie für uns hier auch unumgänglich nothwendig erscheint. — R. theilte das Schicksal derjenigen ausgezeichneten Meister der Kunst, über welche die Urtheile oft die widersprechendsten und entgegengesetztesten sind, ohne daß sie ihre Wirksamkeit jedoch, wenn diese einmal festen Fuß gefaßt hat, zu schwächen vermögen, so sehr sie dies auch durch feindliche und auf Vernichtung ausgehende Angriffe beabsichtigen. Rossini ist wie keinem Anderen das Schicksal wiederfahren, zugleich der Abgott des Lobes und die allgemeine Zielscheibe des Tadels im musikalischen Publikum zu werden. Während man auf der einen Seite nicht ermüdete, und auch noch nicht ermüdet, die allbekannten und in der That auch oft zu sehr in die Augen springenden Fehler seiner Arbeiten unaufhörlich zu wiederholen und ihm, wie es besonders in Deutschland seit den letzten Jahren zur stehenden Mode geworden, alle Tiefe und Charakteristik vornehm abzusprechen, so kann man doch die Thatsache nicht wegleugnen, daß er es ist, welcher durch den Einfluß seiner Musik, so wie sie sich giebt, den gegenwärtig vorhandenen Zustand dieser Kunst bedingt, beherrscht und hervorgerufen hat. R. ist ein wahrer Epochenmann; von ihm beginnt eine ganz neue Periode der musikalischen Geschichte, und gewissermaßen schließt er dieselbe auch fertig in sich ab. Man kann es heutzutage oft mit anhören, wie seine Opern, und, wie gesagt, von einem gewissen Gesichtspunkte aus auch nicht immer mit Unrecht, in ihrem musikal. Kunstwerthe heruntergesetzt, aber doch in demselben Augenblicke die Sänger u. Sängerinnen vergöttert werden, welche sich in Rossinischen Opern hören lassen, und gerade in dieser Musik meistentheils diesen Enthusiasmus, den sie für sich gewinnen, so zu erregen im Stande sind. Es ist nicht so lange her, daß man in Deutschland R's Musik, welche das eigenthümliche italienische Gesangstalent vorzugsweise in Anspruch zu nehmen scheint, in dieser Hinsicht fast für unausführbar hielt, da sich selten ein Sänger eine so halsbrechende Kehlfertigkeit zutrauen mochte, um diese Arien, welche ihm noch dazu die Fiorituren selbst genau vorzeichnen, in ihrem ganzen Umfange vorzutragen. Wie hat sich das nun aber seit der Zeit, wo R's Opern eine

immer verbreitetere Aufnahme auf deutschen Theatern gefunden haben, geändert! Unsere jetzigen Gesangskünstler machen ihre fruchtbarsten Studien in diesen vorzugsweise die Stimme begünstigenden Compositionen, welche durch die siegreiche Gewandtheit des Organs, die sie mittheilen, den an ihnen geübten Künstler fortan zu jeder Leistung im Gebiete des Gesanges befähigen und berechtigen. Und das ist wahrlich schon kein geringes Verdienst, das sich R. um die Musikbildung der Zeit erwarb, und das nicht übersehen werden darf, wenn man einmal das gewöhnliche oberflächliche Gerede über seine Rouladen u. Schnörkeleien als vorherrschendes Criterium auf seine Arbeiten anwenden will. Eben so sollte man bei der Wuth und dem Haß, womit unsere Contrapunktisten gewöhnlich über die mancherlei grammatischen Incorrectheiten in R's Opern herfallen, nicht vergessen, daß R. ein wahrhaft geborenes musikalisches Talent, überhaupt ein großes künstlerisches Talent ist, und kein gemachter Künstler, er sey wer er wolle, bindet sich im Augenblicke seines belebenden Schaffens an einen äußeren Regelzwang. Rossini, der, wäre er kein berühmter Componist geworden, ein berühmter Sänger, und wäre er auch dieser nicht geworden, ein eben so berühmter Clavier- oder Geigenspieler, und wäre er dieses Alles nicht, vielleicht ein noch berühmterer Maler geworden wäre, hätte vielleicht nur eben so viele Tage gebraucht als die sattelfestesten unserer Contrapunktisten Jahre, um die ganze theoretische u. canonische Gelahrtheit zu überwältigen; aber sein geborner Künstlergeist schaute schon rückwärts auf diese Dinge, als er sich seiner kaum selbst erst bewußt wurde. Und haben sich denn die angebeteten und wahrlich auch anbetungswürdigen Männer, Mozart und Beethoven, ohne sie indessen in irgend eine Vergleichung mit R. zu stellen, in ihren Opern überall so gleich streng an die Satzungen des Contrapunkts gebunden? — Daß indessen R. auch in dem, was man gewöhnlich die Theorie der Tonsetzkunst nennt, kein Fremdling, im Gegentheil ein wohl Eingeweiheter und gut Erzogener ist, beweist jene seine letzte Oper „Wilhelm Tell." Es ist dies unbestritten sein größtes und geistreichstes Werk, vor dem die meisten Vorwürfe, die sich ihm machen lassen, verstummen. Er hat darin gezeigt, daß er nicht blos durch raffinirte Effectpassagen u. Trillerkunststückchen glänzende Wirkungen zu erreichen versteht, sondern selbst auch einer gründlichen Satzdurchführung u. Charakteristik mächtig ist, ohne auf der andern Seite den leichten Zauber seines genialen Leichtsinns aufzugeben, der alle seine Schöpfungen flatternd und gaukelnd durchzieht. Steht in Wahrheit Alles in dieser Oper über Rossini's Gewöhnlichkeiten, so sind es 4 Dinge jedoch besonders, die aus derselben so achtungswürdig hervortreten: herrliche Chöre, die selbst denen eines Gluck und Mozart nicht nachstehen; schnell vorübergehende, recht eigentlich declamatorische Recitative; eine durchgängig fast einfache Cantilene, und endlich eine höchst interessante Orchesterbegleitung. Sogar die Ouverture, welche so merklich doch etwas sehr hastig seiner Feder entschlüpft zu seyn scheint, steht, wenn wir die Ouverture zur „Semiramis" und zum „Barbier" allenfalls ausnehmen, hoch über allen seinen sonstigen dahingehörigen Instrumentalsätzen, die nicht einmal die Ansprüche eines in allen Theilen regelmäßig durchgeführten Musikstücks auszuhalten vermögen, und auch weiter keine Bedeutung haben als die formelle, das Publikum auf den Anfang der Oper aufmerksam zu machen. Leider ist „Wilhelm Tell" in Deutschland noch durchaus nicht allgemein verbreitet worden, woran eines Theils die Zeit seines Erscheinens, und in Bezug auf diese andern Theils der Text Schuld seyn mag. Auf der Königl. Bühne zu Berlin wurde die Oper mit verändertem Texte gegeben, indem man der beibehaltenen Rossinischen Musik

eine aus dem Englischen übersetzte obligate Dichtung, „Andreas Hofer," unterlegte. Ueberhaupt würde der sich gewaltig irren, welcher R. eine tiefere geistige Durchbildung oder gar eine ächt künstlerische Richtung seines eminenten Talents an sich abspräche. Dagegen zeugt schon die ganze Art und Weise, wie er als dramatischer Componist auftrat. Sie setzt ein klares Verstehen seiner Zeit und des Volkes, welchem er zunächst angehört, voraus, und darf auch allein nur zum Standpunkte eines vollständigen und gereiften Urtheils über ihn genommen werden. Uns in dem Betracht auf eine genaue Charakteristik der Zeit- und Kunstumstände, unter welchen R. zuerst einen Wirkungskreis als Componist um sich zog, einlassen, würde eine weitläuftige historische Darstellung erfordern, zu der nicht hier der Ort ist. Jedenfalls waren dieselben so beschaffen, daß, wollte R. werden, was er geworden ist, und wozu auch eine innere heftige Nöthigung in ihm lag, nämlich der von der Masse, von Allem, was Ohren hat, vergötterte Rossini, ihm einzig und allein nur die Aufgabe blieb: das vorhandene sinnlich Leidenschaftliche nach aller Kraft noch mehr aufzureizen und dazu alle Effecte der süßen und süßlichsten Vocal- u. Instrumentalmusik zu verwenden, und, selbst ein lebenslustiger Mann, ein Mann, der das Leben, wie es ist, versteht und faßt, und umsichtiger wohl als mancher seiner Tadler, hat er diese Aufgabe denn auch in der höchsten Vollkommenheit gelöst. Man kann nicht begreifen, warum R. so lange schon unthätig in Paris geblieben ist und noch bleibt: der sicherste Gewährsmann ist sie uns, diese Unthätigkeit, von dem bewundernswerthen Hellblicke und der Schärfe des geistigen Auges, womit R. sich, seine Kunst und seine Zeit beschaut. Seine Rolle ist ausgespielt in dem großen Drama der Erde, und maskirt auf den Schauplatz zu treten, ist er zu eitel, zu klug und ohne Nöthigung; die Leidenschaften sind noch, aber zu etwas Ernsterem jetzt gerichtet als zu jenem Schwelgen in blos süßer Sinnenlust. Wir wollen zwei Vorgänge aus seinem Leben erzählen, die vielleicht noch wenig oder gar nicht bekannt, aber Wort für Wort wahr sind, und sie mögen zum Beweise unsers Satzes dienen, daß R. besser als viele Andere sich und seine Zeit versteht. Für das Carneval 1822—23 hatte Rossini mit dem Theater Fenice in Venedig einen Contrakt abgeschlossen und sich für ein Honorar von nicht weniger als 25000 Frcs. anheischig gemacht, eine neue große Oper zu schreiben; eine ältere (die Zelmire) zur Aufführung zu bringen, und seine Frau, jetzt Colbran-Rossini genannt, in beiden Opern die erste Rolle singen zu lassen. Während sich die Direction im Voraus anschickte, Costüm und Decorationen für die Zelmire anfertigen zu lassen, langte in Venedig eine Operngesellschaft an, um daselbst während der Herbstzeit Vorstellungen zu geben. Wie staunte der Director der Fenice, als sich unter den Opern, welche die Truppe zu geben versprach, auch die Zelmire befand? Der Vorsteher der Truppe, gerichtlich belangt, bewies, die Partitur im Wege Rechtens von der Handlung Artaria in Wien, der einzig rechtmäßigen Eigenthümerin derselben, gekauft zu haben. Die Fenice mußte gute Miene zum bösen Spiel machen, und R. versprach, statt der Zelmire seinen Maometto zur Aufführung zu bringen. Dieser war zwar zu Neapel ausgepfiffen worden, indeß wollte R. 3 ganz neue Stücke dazu setzen. Aber auch diese 3 ganz neuen Stücke wurden als alte aus „Eduardo e Christina," „Elisabetta," etc. erkannt, und der „Maometto" fiel abermals durch, wie Mad. Colbran-R., welche noch weniger als die Oper gefiel und nach der Vorstellung vom Volke mit Pfeiffen und Zischen bis in ihre Gondel begleitet wurde. Gleichwohl schrieb R. während dem ruhig an seiner „Semiramis"

ort, und es blieb ihm selbst noch Zeit und Lust genug übrig, bon mots zu machen, von welchen wir nur eins citiren wollen. Die einäugige Altsängerin Mariani hatte im ganzen Maometto allein Beifall erhalten. Als nun, zur Auffrischung der Oper, die Rede davon war, diese Sängerin solle eine neue Arie einlegen, und R. deshalb um Rath gefragt wurde, sagte er: „Che canti: Ha un occhio.“*) Ueber der Arbeit mit der „Semiramis“ schwollen ihm Hände und Beine an, er konnte weder stehend noch sitzend arbeiten, die Haare gingen ihm aus**) und dabei trieb ihn noch die Direction Tag und Nacht zur Eile. Die Stimmung des Publikums wurde mit jedem Tage schwieriger; an öffentlichen Orten, in den Conservatorien, selbst auf dem Markusplatze ward der sonst vergötterte Rossini verhöhnt, verspottet, und selbst seine erklärtesten Freunde fingen an, für das Schicksal der Semiramis zu zittern. Rossini schrieb, wie gesagt, ruhig fort, aus Kenntniß des Publikums schon des Siegs gewiß, während andere Componisten vielleicht davongelaufen wären, und als die Oper aufgeführt ward, mußte dem Kundigen auch gleich bei den ersten Tacten der Ouverture einleuchten, welche bittere Ironie R. diesmal mit dem Geschmacke der Menge trieb, denn was enthielt sie? das Thema „Freut euch des Lebens ꝛc.,“ weiter Nichts. — Als R. 1836 in Frankfurt a. M. anwesend war, veranstaltete ihm zu Ehren eine dortige große Gesellschaft ein grand Diné. Ein sehr reicher Kaufmann, früher Mitgied der Theater-Commitée, brachte den ersten Toast dabei aus, in ungefähr folgenden Worten: „Nur die italienische Musik ist die einzig wahre Musik; hier (indem er auf den neben ihm sitzenden Rossini zeigt) ihr erster Repräsentant: er soll leben ꝛc.“ Rossini dankt mehr ernst als ergriffen und freundlich, und als kurz darauf ein anderer Tischnachbar ihn dringend fragt, warum er denn gar nicht mehr als nur hie und da noch eine kleine Romanze oder dergl. componire? antwortet er französisch in folgendem lautem Toast: „Meine Herren! man will wissen, warum ich nicht mehr componire; des ewigen bum-bum-bum-bum bin ich müde, französisch componiren mag ich nicht, u. deutsch componiren kann ich nicht: den Manen Beethoven's und Mozarts ꝛc.!“ Sind die Worte dieser beiden Toaste nicht mit diplomatischer Treue mitgetheilt, so ist es gewiß doch der Sinn, u. in Hinsicht der Wirkung des letzteren verläßt uns unser Gedächtniß sicher nicht: während die tief ergriffene Gesellschaft in ein donnerndes Hoch! ausbricht, schaut beschämt jener Millionär, der Entrepreneur des Diné, in die Tiefe seiner leeren Schüssel. Es werfen diese beiden, ihrem factischen Inhalte nach von uns verbürgten, kleinen Histörchen zugleich ein freundliches Seitenlicht auf R's edlen Charakter und feine Lebensart, die nur der Oberflächlichkeit und Halbbildung nicht zugänglich sind. Kehren wir nach dieser kurzen Abschweifung zu ihm als dramatischem Componisten insbesondere wieder zurück, so möchte nun wohl die Frage an der Zeit seyn, was eigentlich seinen Opern einen solch' seltenen Erfolg verschafft hat? Im Allgemeinen haben wir diese Frage schon oben beantwortet; im Besondern ist es sicher nur der unerschöpfliche Quell von wohlklingenden Melodien, die sich, dem Ohre schmeichelnd, sogleich dem Gedächtniß oft unwiderstehlich u. unauslöschlich einprägen u. Jeden zum Nachsingen reizen; und dann die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit reizender Verzierungen, mit welchen er seine Melodien ausschmückt, ja oft gegen den Charakter des zu schildernden Gemüthszustandes überladet; in keinem Falle aber ist es das eigentlich dramatische Element. Und daß dieses fast

*) Dies ist das höchst komische Duett aus dem Impressario in angustie von Cimarosa.

**) Bei der ersten Vorstellung erschien er, um am Flügel zu dirigiren, mit einer Perücke.

durchgängig seinen Werken abgeht, bleibt immer ein mächtiger Haltpunkt für jeden Vorwurf, der ihm, in welcher Beziehung auch, gemacht werden soll, und an welchen denn auch wir uns lehnen, wenn wir R. immerhin nur, wie in diesem Aufsatze selbst geschehen, lieber ein großes musikalisches Talent als eigentliches Genie genannt wissen möchten. Aus diesem Mangel schreiben sich alle die vielen Verstöße her, welche R. gegen die Wahrheit und Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks begangen hat. Sie herzuzählen, wie denn auch einen ausführlichen Beweis für jene Beschuldigung zu liefern, kann nicht unsere Aufgabe seyn, dagegen aber das noch herzusetzen, was den Schatten, der dadurch auf R's Ruf als Operncomponist und Tonsetzer überhaupt fällt, weniger dunkel erscheinen läßt, und einen Mann zugleich auch, der, von welcher Seite betrachtet, immerhin groß und schwer erreichbar dasteht, vor den Klauen einer ewig geschäftigen Schmähung wie dem Verkennen der Nachwelt sicher stellen dürfte. Das Erste, was dahin gehört, ist, daß R. an allen seinen 26 Opern, zusammen genommen, gerade nicht länger gearbeitet hat, als viele andere Componisten vielleicht an einer einzigen, d. h. etwa zwei bis dritthalb Jahre, denn zu keiner ist ihm mehr Zeit zugestanden als ein Monat. Ferner legt auch R. selbst auf keine seiner Compositionen einen sonderlichen Werth; ja sie eckeln ihn an, und selbst die „Zelmire," diese verdienstvollste seiner Arbeiten nächst „Wilhelm Tell," nennt er „über's Knie gebrochen." Endlich rührt ihn auch die Meinung des Publikums so wenig, daß er im Stande ist, seinen tollsten Scherz damit zu treiben. R. besitzt nicht eine einzige der Einbildungen, die nicht wenige unsrer heutigen Theatercomponisten hoch aufblähen. Der Gedanke, der allein ihn gefangen hält, dem er willig auch Alles opfert, und der ihn endlich der Menge von Componisten auch am nächsten führt, ist der Gedanke an Geld; freilich reell genug, um alle Räthsel, die über ihn obwalten, auf einmal zu lösen, doch auch schwer genug, um die Verwunderung und das Bedauern zu erpressen, daß ein so ungeheures Talent, wie wir in R. anzustaunen gezwungen sind, diesem Gedanken vielleicht die schönsten seiner Früchte auf dem Altare niederlegen konnte. R. ist, das Vermögen seiner längst vom Schauplatze abgetretenen, einst als Contraltistin aber sehr berühmten Gattin mit eingerechnet, ein reicher Mann, und das Meiste mögen ihm folgende Opern eingebracht haben: „Corradino," „la gazza ladra," „la donna del lago," „il barbiere di Seviglia," „Otello," „Cenerentola," „Tancredi," „l'italiana in Algier," „Semiramide" und „Siége de Corinthe," da diese sich am weitesten verbreitet und am längsten auch auf den Repertoiren erhalten haben. Uebrigens ist auch sein bedeutender Einfluß auf die große Oper in Paris nicht zu verkennen. Die bedeutende Stufe der Ausbildung, auf welcher dieselbe jetzt steht, verdankt sie hauptsächlich nur ihm, indem er nicht nur die vortrefflichsten Gesangstalente, von welchen die Franzosen, die bisher nur ein von allem Vortrag entblößtes und sich für Gesang ausgebendes Lärmen auf ihren Theatern zu hören gewohnt waren, vor ihm gar keine Ahnung gehabt, durch allerhand Bemühungen heranzog, sondern auch ein Orchester hier einübte, wie es von Seiten der geschmackvollen und präcisen Executirung noch nicht dagewesen war. Ueberhaupt ist von R's Opern in Italien u. Frankreich eine wahre Revolution in der Instrumentirung ausgegangen, welche seit seinem Aufenthalte in Paris eine neue Gestaltung der Ansichten bei Kunstrichtern und Virtuosen bewirkte, bei seinen Nachahmern u. Nachtretern, für deren Sünden R. nicht selten selbst hat büßen müssen und noch büßen muß, aber leider zum Extrem umschlug, das freilich auch er nicht immer zu vermeiden sich bestrebt hat. Doch bei dem Meister pflegen die Fehler in der

Regel zugleich mit den Vorzügen zusammenzuhängen, während man bei den Bestrebungen des Nachahmers nur die coquettirende Grimasse sieht, hinter welcher sich Unselbstständigkeit und Mangel an Originalität verstecken. — Eine ausführliche Biographie R's besitzen wir in französischer Sprache von M. de Stendhal (1824); einen Auszug daraus fertigte Wendt. — Unter den vielen Bildnissen, welche von R. cirkuliren, sind die wenigsten ganz ähnlich, da er sehr schwer zu treffen ist. Die ganze Mischung eines mannigfaltigen Ausdrucks liegt in seinen Augen; die Züge des Antlitzes lassen Nichts als unbewegliche Kälte, Nichts als stehende Gleichgültigkeit sehen. Eine Marmorbüste R's gehört zu den schwersten Aufgaben. Am besten löste diese noch der Bildhauer Bartholini in Florenz. Die Aufschrift des Hauses, welches R. in Bologna besitzt, ist: Non domo dominus, sed domino domus (nämlich honestanda est), welche Stelle er aus Cicero's Buche de officiis I. 39 entlehnte.

Rossini (von Anderen auch Rosini geschrieben und nach seiner Geburtsstadt gewöhnlich mit dem Zusatze da Perugia), Girolamo, einer der ersten Castraten (s. den Art. Castrat), blühete zu Anfange des 17ten Jahrhunderts und war Sänger in der Päbstl. Capelle zu Rom. Gerber setzt in seinem sog. alten Tonkünstler-Lexicon die Blüthezeit dieses R. in das 4te Decennium des genannten Jahrhunderts, und führt dann aus dem Anfange desselben noch einen zweiten Päbstl. Sänger dieses Namens, aber ohne Vornamen, an. Das ist ein Irrthum, indem die hier unter zwei Artikeln aufgeführten Sänger nur eine Person waren. Gerber mag dazu durch die Geschichte unsers R. verleitet worden seyn, die dahin lautet, daß dieser zwei Mal, und zwar in sehr entfernten Zeiträumen, in der Päbstl. Capelle angestellt war. Zu Anfang des 17ten Jahrhunderts nämlich, unter Pabst Clemens VIII., bestand die Mehrzahl der Päbstl. Sänger aus Spaniern; diese schlossen R. aus irgend einer Ursache, die Geschichte sagt: weil er kein Spanier gewesen sey, vielleicht aber aus Neid, daß sein Gesang so allgemein gefiel, von der Capelle aus. In einer andern Capelle mochte R. aber nicht singen, und er ging nun in ein Kloster und ward Franziskaner-Mönch. Als aber der Pabst dies erfuhr, hob er das Gelübde, welches R. gethan hatte, wieder auf und berief ihn abermals nach Rom in die Capelle, unter den ernstesten Verweisen der Spanier wegen ihres feindlichen Verfahrens und Betragens. Nun können sowohl zwischen jenem Ausweis und diesem zweiten Eintreten R's in die Capelle leicht mehrere oder doch einige Jahre verflossen seyn, als R. selbst auch noch um 1630 gelebt und gesungen haben, so daß Gerber der Irrthum nicht gar hoch angerechnet werden darf. —g.

Rößler, s. Rosetti und Rösler.

Rost, Nicolaus, ein Componist des 16ten Jahrhunderts, aus Weimar gebürtig, studirte Theologie, lebte dann aber als Musiker zu Weimar und Altenburg, trat 1580 in die damalige Chur-Pfälzische Capelle zu Heidelberg, und ward hiernach erst Pastor zu Cosmenz bei Altenburg, wo er um 1616 gestorben zu seyn scheint. Man hat von ihm noch eine Menge geistlicher und weltlicher Lieder für 4 bis 6 Stimmen, Motetten für 6 und 8 Stimmen und dergl. Sachen mehr.

Roswitha, auch Hroswitha und Roswida, eigentlich Helena von Rossow, aus einer altadeligen Familie in der Mark Brandenburg, war Nonne des Benedictinerordens zu Gandersheim um 980. Ihre Lebensumstände sind wenig bekannt, desto mehr aber ihre Schriften, welche ihr einen Ruf der Gelehrsamkeit und der Kunst für die damaligen

Zeiten erwarben. Kaiser Otto II. und die Aebtissin Gerberge von Gandersheim forderten sie auf, die Thaten Otto v. Griechenland zu schildern, und sie that es in lateinischen Hexametern, und setzte nachher, wie auch noch manche andere Heldengedichte ihrer eignen Poesie, das Werk in Musik. Ferner haben wir von ihr den „Märtyrer-Tod einer Heiligen" in Versen und in Musik gesetzt; eine Umarbeitung der Lustspiele des Terenz, in Klostermanier, mit Unterlegung geistlicher Stoffe, und A., auch historische Schriften. Conrad Celtes gab zuerst ihre Werke gesammelt zu Nürnberg 1501 heraus. Die neueste Sammlung besorgte Schurzfleisch in Wittenberg 1707. 0.

Rota (Rad, Kreis), alte lateinische Benennung des Kanons (s. d.).

Rota, 1) Andrea, aus Bologna gebürtig, berühmter Componist des 16ten Jahrhunderts, der von Einigen auch, aber noch ohne hinlängliche Beweise, zu den ersten Choralcomponisten gezählt wird. Auf der Münchner Bibliothek befindet sich von ihm noch ein Buch 5stimmiger Madrigalen aus dem Jahre 1579. — 2) Antonio R., war zu seiner Zeit nicht nur der größte Virtuos auf der Zinke in ganz Italien, sondern auch Schriftsteller und Componist. Er lebte in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Padua, wo er sich durch Unterrichtgeben ein ansehnliches Vermögen erwarb und 1548 starb. Bekannt sind von ihm noch ein Buch Ricercaren, Motetten, Madrigalen, französische Canzonen ꝛc. aus dem Jahre 1546. 6.

Rotenbacher, Erasmus, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Mitverweser der Schule St. Aegidien zu Nürnberg, merkenswerth noch als der Herausgeber und Componist einer Sammlung „Bergkreyen," worunter auch Luthers Lieder „Sie ist mir lieb die werthe Magd", „Ein neues Lied wir heben an," „Wie's Gott gefällt so gefällt mir's auch". Von diesem Werke hatte er auch schon andere Gesänge und Lieder herausgegeben.

Rotenbürger, Conrad, ein berühmter Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts, lebte zu Nürnberg. 1475 erbaute er unter anderen ein Werk in der Barfüßerkirche daselbst; dann ein anderes größeres Werk in dem damaligen Stift Bamberg, das er 1493 noch erweiterte, so daß es nunmehr 18 Bälge enthielt, von denen freilich ein jeder nur 10 Spannen lang und 3 Spannen breit war. N.

Roth, Wilhelm August Traugott, Liedercomponist des vorigen Jahrhunderts, ward geboren bei Erfurt um 1720, und erhielt den ersten Musikunterricht von dem Professor Adlung in Erfurt; dann kam er nach Weimar und setzte hier seine musikalischen Studien unter dem Organisten Walther fort, bei dem er besonders jedoch das Clavier erlernte. Nach Erfurt zurückgekehrt, frequentirte er daselbst noch einige Zeit die Schule, und ging dann nach Halle, um Theologie zu studiren. 1754 habilitirte er sich als Musiklehrer zu Berlin, und als solcher scheint er daselbst auch sein Leben beschlossen zu haben. Von den Liedern, welche er in Musik setzte, sind mehrere Sammlungen gedruckt worden. Sie waren die beliebtesten von allen seinen Compositionen; seine Instrumentalsachen wollten keinen Beifall finden.

Rothe, Johann Christoph, der Vater der folgenden Beiden, ward geboren zu Roßwein bei Meißen 1653. Sein Vater war Cantor daselbst. Unter dessen Leitung bildete er sich zu einem braven Sänger und guten Violinspieler. Dann ging er auf Reisen, und erhielt seine erste Anstellung als Violinist in der Herzogl. Capelle zu Coburg. 1693 trat er als Kammer-

diener und Cammermusikus in die Dienste des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, in welchen er auch 1720 starb. Außer seiner Tüchtigkeit auf der Violine und in seinen jüngern Jahren als Sänger zeichnete er sich durch mehrere gelungene Kirchen-Compositionen aus, namentlich Passionsmusiken und Stücke auf das Osterfest, welche er für die Fürstl. Capelle zu Sondershausen setzte.

Rothe, Johann Ernst, älterer Sohn und Schüler des vorhergehenden, zuletzt Fürstl. Regierungs-Canzellist und Cammermusikus zu Sondershausen, ward zu Coburg am 27ten August 1688 geboren. Dem Knabenalter kaum entwachsen kam er auf die Schule zu Halberstadt; dann zu Berlin, wo er zugleich den öffentlichen Singechor mit frequentirte, der auch bei den Opern mitwirken mußte, was für R. eine vortreffliche Schule war, ihn aber auch veranlaßte, jetzt mehr den Gesang als die Violine zu cultiviren, der er früher sich vorzugsweise gewidmet hatte. So zu einem vortrefflichen Bassisten herangebildet, ging er nach Leipzig und nahm ein Engagement am dasigen Theater. Mehrere Reisen, welche er machte, z. B. nach Braunschweig, Hamburg u. s. w., verbreitete seinen Ruf als Sänger. Nach Sondershausen zurückgekehrt, trat er als Bassist und Violinist in die Fürstl. Capelle, wozu er später dann noch die oben angeführte zweite Stelle erhielt und bis an seinen Tod verwaltete, der am 20sten August 1774 erfolgte.

Rothe, August Friedrich, jüngerer Bruder des vorhergehenden, geboren zu Sondershausen am 4ten Februar 1696, widmete sich von seiner ersten Kindheit an der Musik. Violine ward sein Concertinstrument, und er brachte es unter Anleitung seines Vaters frühzeitig zu einer, für damals bedeutenden Fertigkeit darauf. Spätere Reisen trugen zu seiner weiteren Ausbildung bei. 1723 trat er als Violinist in Dienste des Markgrafen von Beyreuth; einige Jahre später aber ward er vom Fürsten von Sondershausen in dessen Capelle berufen, und hier nicht blos zum Vorspieler bei der Violine, sondern auch zum Fürstl. Kanzellisten ernannt. Er starb am 4ten Juli 1784. Gerber zählt ihn unbedingt zu den ausgezeichneteren Violinvirtuosen seiner Zeit.

Rothfischer, Paul, Kammermusikus und Virtuos auf der Violine in der Capelle des Fürsten von Nassau-Weilburg in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Er war aus Altmannstein im jetzigen Oberdonaukreise des Königreichs Baiern gebürtig, erlernte daselbst beim Jugendlehrer, so wie später im Kloster Weltenburg die Anfangsgründe der Musik, und kam hierauf in das Seminar des Reichsstiftes zum heiligen Emmeran in Regensburg, wo er auch studirte. Da er sich jedoch unwiderstehlich zur Musik hingezogen fühlte, so widmete er sich derselben gänzlich und erwarb sich besonders große Geschicklichkeit auf der Violine. Er unternahm nun mehrere Kunstreisen und wurde auf einer derselben in der Privat-Capelle des Fürsten von Fürstenberg in Prag angestellt. Im Jahre 1780 trat er in die Dienste des Fürsten von Nassau-Weilburg, starb aber in Weilburg schon um's Jahr 1785. Er zog den schönsten Glaston aus seiner Violine und setzte seine Concerte für dies Instrument eben so gründlich und geschmackvoll, als er sie mit Empfindung und Ausdruck, ohne alle Grimasse, vorzutragen wußte. Doch ist meines Wissens von seinen Compositionen nichts gestochen worden. v. Wzrd.

Rotondi d'Arailza, Guitarre-Virtuos und sehr fleißiger Componist für sein Instrument, lebte zu Wien, wo bei Haßlinger auch die mei-

sten und in ihrer Art gelungensten von seinen Compositionen erschienen sind. Von seinen Lebensumständen haben wir nichts Näheres erfahren können. Jene bestehen der Mehrzahl nach in Variationen, Fantasien, Potpourris, und dergl. Modesachen mehr, wie sie die Guitarre auch vornehmlich verlangt. Die Duette, Terzette und Quartette, welche sich darunter befinden, dürften von weniger musikalischem Interesse seyn.

Rougeon-Beauclair, dem Namen nach ein Franzose, uns aber im Uebrigen ganz unbekannt. Seine Compositionen sind meist für Guitarre, so daß wir ihn zugleich wohl für einen Virtuosen auf diesem Instrumente halten dürfen. Liebhabern desselben werden sie immer noch eine willkommene Gabe seyn, obschon sie im Grunde einer bereits vergangenen Zeit angehören. Sie sind weniger auf Virtuosität als auf Unterhaltung berechnet, was ihnen mehr eine größere Verbreitung sichern mußte, denn unter den Guitarrespielern bilden sich die wenigsten zu eigentlichen Virtuosen. Romanzen, Variationen und Fantasien mögen wohl ihre Mehrzahl ausmachen. Einzeln sie anzuführen oder zu besprechen, lohnt sich der Mühe nicht: wer sich dafür interessirt, mag wählen unter ihnen, und er wird auch bald befriedigt seyn.

Rouget de Lisle (oder Lille), Joseph, der unsterbliche Verfasser und Componist der weltbekannten Marseiller Hymne, gewöhnlich nur Marseillaise oder L'offrand à la liberté genannt (die Anfangsworte sind: Allons enfants de la patrie), unter welchem letzteren Titel sie einst auf dem Pariser Operntheater mit großer Pracht aufgeführt wurde, ist geboren am 10ten Mai 1760 zu Lons-le-Saulnier im Juradepartement und starb im Jahre 1836. Den Namen Marseiller-Marsch oder Hymne erhielt jener Gesang, der, einst so oft die republikanischen Heere zum Siege führend, dem Franzosen jetzt das mächtigste, begeisternde Zeichen geworden ist zum Kampf für Freiheit und Recht, und, wo nur ein Gedanke an solchen Kampf, wenn auch in noch so argem Mißverstande, auftaucht, auch von ihm angestimmt wird, weil er (1792) in Paris zuerst durch die Marseiller Föderirten bekannt wurde. Die Wirkung dieses Kriegsgesanges, der ganz Volkslied und Marsch zugleich ist (s. d.), war in den beiden großen Französischen Revolutionen so außerordentlich, daß Klopstock schon zu dem Verfasser, als er ihn in Hamburg sprach, sagen durfte: „durch ihr Gedicht sind mehr denn 50,000 brave Deutsche gefallen. R. war, als die vorige französische Revolution ausbrach, Ingenieurofficier in Straßburg. Man hörte damals nur Gassenhauer auf den Krieg, und er ward aufgefordert, eine Kriegshymne zu verfertigen. In einer Stunde der Bezeisterung schloß er sich ein und in einer Nacht hatte er Text und Musik dazu fertig. Gleichwohl rettete ihn nur der 9te Thermidor vor den Verfolgungen der Terroristen. Bei Quiberon ward er verwundet. Seitdem lebte er zurückgezogen, dichtete und componirte verschiedene Gesänge, besonders Romanzen, wovon mehrere Sammlungen mit verschiedener Begleitung erschienen; ferner den ebenfalls nicht unberühmten Chant de Vengeances, welcher 1798 auf dem großen Operntheater zu Paris als Intermezzo aufgeführt wurde und den Haß gegen die Engländer aufreizen sollte, auch wirklich aufreizte; schrieb 1798 eine „Ecole des mères", gab 1825 „Cinquante chants francais" heraus und arbeitete dann noch an einem Werke über Quiberon.

Roulade, eigentlich ein französisches Wort, aber auch von den Deutschen häufig gebraucht, und in der Musik zum technischen Kunstausdrucke geworden, bezeichnet hier eine Stelle oder Passage in Gesangsstücken,

wobei auf ein und derselben Sylbe mehrere Noten gesungen werden, welche einen Lauf oder eine andere glänzende und effectvolle melodische Figur bilden. Der Ausdruck kommt daher, weil die Stimme gewissermaßen rollt, indem sie ganz leicht von einem Tone zum andern übergeht. Die Roulade ist unter allen Gesangsverzierungen eine der glänzendsten, weshalb sie denn auch von den Componisten in Bravourarien, Ensemblestücken ꝛc. ꝛc. nicht selten, und gern auch angewendet wird, um eine leidenschaftliche Situation, einen starken Affect und dergleichen auszudrücken. Letzter Zweck erfodert jedoch die größte Vorsicht. Er kann erreicht werden durch die R., aber auch gänzlich verfehlt; denn scheint es auf der einen Seite fast widersinnig, daß der von einer heftigen Leidenschaft ergriffene Sänger durch Schwierigkeiten und Gurgeleien um den Beifall des Publikums buhlt und viele Töne macht, so findet auf der andern Seite doch auch seine leidende Seele viel leichter Töne als Worte, und Niemand wird Mozart eines Mißgriffs zeihen, daß er in Paminens schöner Arie „Ach! ich fühl's, ich bin verloren" ꝛc. Rouladen angewendet hat. Uebrigens sind diese auch eine bloße Verzierung, und daher, wie jeder andere äußere Schmuck, der Mode unterworfen: sind Sachen des Geschmacks, der, je feiner er ist, hier desto mehr eine Ueberladung haßt. Hinsichtlich ihrer Ausführung erfordern die R. eine große Kehlfertigkeit und Leichtigkeit in der Tonansprache. Es darf sich der Mund schlechterdings nicht dabei verziehen, damit kein anderer als der unterlegte und zuerst ausgesprochene Vocallaut zum Vorschein kommt. Alle Töne müssen verbunden und doch zugleich deutlich mit der Kehle angeschlagen werden. Mit der größten Bestimmtheit ist der erste Ton zu nehmen, damit der Abgangspunkt gewissermaßen festgestellt erscheint. Schreitet die R. aufwärts, so darf die Stimmkraft wachsen, und umgekehrt. Anfänger müssen bei ihren Uebungen im Rouladesingen die einzelnen Töne nur langsam auf einander folgen lassen, damit die Intonation noch beobachtet werden kann. Die passendsten Vocale zu R. sind a und e; auf i und u wird das Organ durch sie sehr angestrengt und sind die Töne selten auch deutlich und klangvoll genug, gewöhnlich zu spitz oder zu dunkel; mehr zulässig ist schon o, aber auch auf diesem Vocale sollten nur selten R. vorkommen. Im Uebrigen vergl. man noch den Art. Verzierungskunst. In der Instrumentalmusik sagt man für R. lieber Lauf oder Passage (s. d.). H.

Roulement, bei den Franzosen in der Musik der Wirbel (s. d.), nämlich beim Pauken- oder Trommelschlagen.

Rousseau, l'Abbé, geboren zu Dijon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und gestorben als Kapellmeister der Kirche zu Tournay 1754, war berühmt als Kirchencomponist. Besonders schätzte man seine Messen, von denen auch mehrere gedruckt sind und in Paris in mehreren Kirchen mit großem Beifalle aufgeführt wurden.

Rousseau, Jean, ein musikalischer Schriftsteller und vorzüglicher Gambenspieler aus dem Ende des 17- und dem Anfange des 18ten Jahrhunderts, lebte zu Paris, und starb daselbst gegen 1720. Als seine vorzüglichsten Werke werden genannt: „Principes pour la Viole," welche schon 1689 erschienen, nachgehendes aber noch mehrmals neu abgedruckt wurden, und: Methode claire, certaine et facile pour apprendre a chanter la Musique," wovon Mattheson 1738 schon die vierte Ausgabe besaß, aus welcher er dann auch mehrere Stellen in seinem „vollkommnen Kapellmeister" mittheilte.

Rousseau, ohne Vornamen nur als Monsieur R. und ausgezeich-

neter Sänger bekannt, war eine lange Reihe von Jahren bei der großen Oper zu Paris angestellt, bis er 1799 starb. Seine Stimme war Alt; sein Vortrag ward selbst von Gluck und Piccini meisterhaft befunden. Aus seiner Lebensgeschichte ist für unsere Zeit Nichts aufbehalten worden, als daß ihn auch Gretry und Sacchini sehr schätzten, und er wenige Tage vor seinem Tode noch in der „Caravane du Caire" große Triumphe feierte.

Rousseau, Frederic, gewöhnlich noch mit dem Zusatze „der jüngere" (le jeune), Violinist im Orchester der großen Oper zu Paris, ist aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts auch als Componist von mehreren gelungenen Duetten, Terzetten und dergleichen für Violine noch in angenehmer Erinnerung. Sollte übrigens dieser R. auch jetzt noch am Leben seyn, so gehört seine Kunst doch schon einer vergangenen Zeit an, denn seine Compositionen sind bloße Geschmackssachen, die schnell wie Tage und Jahre vorüberziehen und Nichts als eben nur jene Erinnerung von sich zurücklassen.

Rousseau, Jean Jacques. „Ma naissance fut le premier de mes malheurs" beginnt R., der von 15 Kindern eines unbemittelten Uhrmachers in Genf das jüngste war, am 28sten Juni 1712 geboren wurde und seiner Mutter das Leben kostete, seine „Confessions." Fast sterbend kam er zur Welt, und eine nahe Verwandte nahm sich des mutterlosen Waisen an, der spät erst einige Lebenskräfte äußerte. Diese Verwandte war eine leidenschaftliche Freundin des Gesanges, und R., der mehrere ihrer Lieder bis in sein spätestes Alter im Gedächtniß bewahrte, rühmt vorzüglich eine Romanze, die ihn als Kind sehr angesprochen habe. Seiner schwachen Gesundheit wegen ward er, einige Jahre alt, zu einem Freunde seines Vaters aufs Land gethan. „In dieser Zeit," sagt R. selbst, „war ich glücklich, aber sie endete frühe und ich trug bereits den Schmerz in meiner Brust, unschuldig gelitten zu haben." Er fand nämlich dort noch einen andern Knaben, mit dem er wie ein Bruder lebte. Im Hause aber ward Etwas zerbrochen, und die beiden Knaben, für die Schuldigen gehalten, wurden sehr hart gezüchtigt, daß sie in der folgenden Nacht sich im Bette umhalsten und unaufhörlich schrien: Carnifex! Carnifex! worauf man sie Beide nach Hause schickte. In unserm R. regte sich damals schon ein feuriger, kräftiger Geist. Als 7jähriger Knabe, welcher er jetzt war, hatte er viel Religion, und wurde seine erste Lecture nun Romane, so fand er doch eben so bald auch einen Eckel daran. Im 8ten Jahre wußte er den Plutarch fast auswendig, und im 12ten hatte er ziemlich alle vorhandenen Romane durchlaufen, lernte den Tacitus und Grotius kennen, welche sich zwischen den Instrumenten auf der Werkstätte seines Vaters herumtrieben. Zugleich war der Sinn zur Musik früh in ihm geweckt. In seinem 9ten Jahre gab ihn sein Vater einem Geistlichen zur Erziehung; allein er sollte ein Graveur werden, und kam deshalb mit 14 Jahren zu Genf bei einem Meister in die Lehre, der ihm aber durch despotische Härte die Kunst bald verleidete. Nach kurzer Zeit nahm R. heimlich die Flucht. Ein Mönch, der ihm begegnet und sich sein Schicksal erzählen läßt, nimmt ihn mit in sein Kloster, zwingt ihn, der reformirten Religion zu entsagen und katholisch zu werden, und läßt ihn dann mit einem Geldgeschenke wieder laufen. Entblößt von allen Mitteln muß er manche Nacht jetzt unter Gottes freiem Himmel zubringen. In das elterliche Haus wäre er um keinen Preis zurückgekehrt. Ein unbändiger Freiheitssinn belebte den Knaben, der wie ein dem Sturme Preis gegebenes Schiff sich umhertrieb. Gleichwohl mußte er, um dem Hungertode zu entgehen, sich zu Turin endlich entschließen, Dienste als Bedienter anzunehmen. Das Schick-

sal wollte jedoch, daß er eine sehr freundliche Herrschaft erhielt, die ihm, um seiner geistigen Anlagen willen, stets sehr wohl wollte. Und gleichwohl, sagt R. selbst, legte ich hier den ersten Grund zu diesen fürchterlichen Gewissenskämpfen, mit denen ich bis zu meinem Tode werde zu schaffen haben. Zu einer Dienerin des Hauses nämlich gewann er eine unbeschreibliche Zuneigung; um ihr ein Geschenk zu machen, hängt er ihr ein Band um, das er gefunden hatte. Das Band wird vermißt und bei dem Mädchen entdeckt, welches gesteht, solches von R. empfangen zu haben; er aber leugnet und die Unschuldige wird entlassen. „Dahin war seit der Zeit meine Seelenruhe, und aller Bemühungen ohnerachtet habe ich nie im Leben erfahren können, was aus der geliebten Verstoßenen geworden" setzt R. dem Berichte zu. In dem Hause, in welchem R. als Diener war, hatte er auch Gelegenheit, seiner Neigung zur Musik zu leben, und als er es verließ, konnte er sich durch Notenschreiben das Nöthigste verdienen, bis ihn endlich, nach abermaligem zweckloſen Umherstreifen, auf Empfehlung eines savoyeschen Landpredigers, eine Frau von Warens in Annecy zu sich nahm, und ihn sowohl im Gesange als im Clavierspielen und endlich sogar in der Composition unterrichten ließ, zur Erleichterung seiner Studien auch ihre ziemlich beträchtliche Bibliothek ihm öffnete. Er machte die schnellsten Fortschritte in Allem, was er anfing. Eine Reise, welche er mit seinem Musiklehrer machte, führte ihn nach Lausanne. In einem Concerte, das er daselbst gab, spielte er schon eigene Compositionen, und ihm ward die Einladung zu einem längeren Aufenthalte, um Unterricht in einigen Häusern zu geben. Nach Annecy zu seiner Wohlthäterin zurückgekehrt, studirte er nun Rameau's Werke fleißig, und Bontempi und A. machen ihn mit der Geschichte der Musik bekannt. Seine Compositionen gewinnen immer mehr inneren Gehalt. So ging er in seinem 20sten Jahre nach Frankreich, mit der Hoffnung als Musiker sich vielleicht einen dauernden Unterhalt zu verschaffen. In Besançon sang er mit Beifall in einigen Concerten; man versprach ihm Beförderung, sobald eine Stelle erledigt seyn würde. Inzwischen gab er einige Jahre zu Chambery Unterricht in der Musik, und ging dann seines kränklichen Körpers wegen nach Montpellier. Allein die Meeresluft war ihm nicht zuträglich; er kehrte abermals zur Frau von Warens zurück, bei der ein trauriges Ereigniß seine Gesundheit, an die eine Italienerin ihn früher schon einmal mit den Worten erinnert hatte: „Lasciate le donne e studiate la musica," nun aber völlig zerstörte, indem eine mit Kalk, Arsenik und Wasser zu sympathetischer Tinte angefüllte Flasche, während er sie in der Hand hält, zerspringt und ihm die ganze Masse ins Gesicht fährt. Lange Zeit lag R. fast stockblind darnieder und von einem heftigen Herzklopfen, Schwindel und Mattigkeit geplagt. Im Laufe der Genesung machte er dazu noch die traurige Erfahrung, daß die Vermögensumstände seiner Wohlthäterin sehr abnahmen. Einige ihrer Schulden zu bezahlen, erfand er das „Ziffernsystem" und eilte (1742) damit nach Paris, um es der Akademie vorzulegen. Der französische Gesandte zu Venedig, welcher ihn bei dieser Gelegenheit kennen lernt, engagirt ihn als Secretair; aber nach 1½ Jahre schon trennt er sich, aus purem Widerwillen gegen die vornehme Welt, wieder von demselben, und geht abermals nach Paris, um durch Notenschreiben sich seinen Unterhalt zu verdienen und in der übrigen Zeit Naturlehre und Chemie zu studiren. Um diese Zeit bekam er einen Anfall von Steinschmerzen, welche Krankheit ihn nie wieder verließ. 1750 gewann er die Preisfrage der Akademie zu Dijon (ob die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften zur Verbesserung der Sitten beigetragen habe?). Seine paradoxe Behauptung, daß die Wissenschaf-

ten und Künste verderblich gewesen seyen, ward eifrig widerlegt; in Spanien mischten sich sogar der Hof und die Inquisition in die Sache. In der Vorrede zu seiner „Narciß," einem Lustspiele, vertheidigt er sich gegen viele Mißverständnisse. Hierauf brachte er „Devin du village" aufs Theater, eine kleine Oper, wozu er die Musik selbst componirt hatte. Das Stück fand allgemeinen Beifall und der Verfasser ward von der französischen Nation fast angebetet. Als er aber 1753 seinen berühmten „Brief über die franz. Musik" herausgab, worin er die Unvollkommenheiten derselben zeigte und den Franzosen ins Gesicht sagte, daß sie im Grunde genommen gar keine Musik hätten, gerieth Alles in Aufruhr. Sänger, Sängerinnen und Virtuosen, welche die Feder nicht führen konnten, legten sich aufs Schimpfen und verbreiteten gegen ihn Pasquille, Gesänge und ehrenrührige Kupferstiche. Man hing seinen Brief im Theater auf, und es wurden sogar Leute bestellt, welche den Verfasser ermorden sollten. R. entfloh nach Genf. Durch seine Religionsveränderung aber hatte er hier das Bürgerrecht verloren; und um es wieder zu erlangen, nahm er öffentlich die reformirte Religion wieder an. Dann reiste er nach Savoyen und schrieb in Chambery den paradoxen aber mit hinreißender Beredtsamkeit verfaßten „Discours sur l'origine et les fondamens d'inégalité parmi les hommes." Die Schrift erregte noch mehr Aufsehn als jene Beantwortung der Preisfrage. Indeß legte sich auch der Haß gegen ihn zu Paris. Auf dringende Einladung kehrte er zurück, begab sich aber bald nach Montmorency, und verfaßte hier den „Gesellschaftsvertrag," den Roman „die neue Heloise" und das pädagogische Werk „Emil": Werke, durch welche er auf sein Zeitalter mächtig gewirkt hat. Seine politischen Schriften sollen Schuld seyn an den speculativen Verirrungen der französischen Revolution; später aber wollte man auf einmal in ihnen die Grundlagen eines unwandelbaren Staatsgebäudes entdeckt haben, und veranstaltete 1791 daher ländliche Feste zu seinem Andenken in Montmorency, und setzte am 11 Oktober 1794 seine Gebeine feierlichst im Pantheon bei. Das Buch „Emil", dessen Geschichte sonst nicht weiter hieher gehört, ließ das Parlament wegen der gewagten Urtheile über das Positive der Religion 1762 verbrennen und verurtheilte R. zum Gefängniß. Der Erzbischof von Paris verfolgte ihn deshalb mit einem Hirtenbriefe und nannte ihn einen Gottlosen und einen Verführer. R. gab ihm diese Schimpfreden in einem eigenen Briefe öffentlich zurück, und floh dann nach Genf, wo er aber nicht aufgenommen wurde, sondern man ihm ebenfalls mit Gefängniß drohte und das einzige vorhandene Exemplar von „Emil" öffentlich durch einen Henker verbrennen ließ. Er flüchtete nach Yverdun und von da nach Moitiers-Travers bei Neuchatel. Da er seit seinen Kinderjahren nie unter Protestanten gewohnt hatte, so war ihm die Vereinigung mit der dasigen Gemeinde um desto angenehmer. Er gewann auch deren ganze Liebe, und ging zum heiligen Abendmahle. Als die Geistlichen in Genf seinen Namen von der Kanzel herab zum Greuel zu machen strebten, schrieb er gegen diese Verläumdungen und gegen das ungesetzmäßige Verfahren des Genfer Senats in seiner Sache in den berüchtigten „Briefen vom Berge"; bekannte sich auch feierlich zur protestantischen Kirche. Seine sämmtlichen Schriften wurden nun in Paris öffentlich verbrannt, und die Genfer Geistlichen brachten auch die Gemeinde Moitiers gegen ihn auf. Deshalb brachte er nun 2 Monate auf der Petersinsel im Bielersee zu, und lebte hier der Botanik. Nach Verfluß dieses Zeitraums auch von da verwiesen, flüchtete er in die deutsche Schweiz, aber auch diese binnen kürzester Frist zu räumen, ward ihm ungeachtet der rauhen Jahreszeit geboten. Er bat umsonst um eine kleine Verlängerung der Frist,

umsonst um ein Gefängniß, wo er ohne Schreibzeug, ohne irgend eine Gesellschaft nur ungequält dem Tode entgegenharren dürfe. Ungeachtet der Gefahr, unterwegs umzukommen, trieb man ihn fort. Seine Freunde bewirkten ihm einen freien Geleitsbrief nach Paris, wo die Philosophen, die es verdroß, so viel Herz und so viel Glauben in ihm zu finden, eben so grausam seiner spotteten als die Geistlichen ihn verfolgt hatten. Hume nahm ihn mit nach England. Mit Jubel betrat R. diesen Boden der Freiheit. In London empfing man ihn mit all der Schwärmerei, deren die Nation fähig ist. Die Engländer drängten sich, ihn zu sehen; die Damen trugen sein Bild an ihren Armbändern. Durch Hume's Kälte ward R. aber endlich mißtrauisch, und einige journalistische Angriffe bestärkten ihn in diesem Mißmuth. So kehrte er unter einer stillschweigenden Vergünstigung 1767 nach Paris zurück; ward anfänglich von Neugierigen überall umringt, nachgehends aber nicht mehr bemerkt; sonderte sich immer mehr von der Gesellschaft ab, und ernährte sich meist von Notenschreiben. Seine letzten Werke waren das „musikalische Lexikon" (1768) und das Melodram „Pygmalion". Für mehrere Romanzen und Lieder setzte er einfache und rührende Melodien. Führen wir hier überhaupt an, was er dem Tonkünstler hinterlassen; das Uebrige geht nicht uns an. Es sind außer dem „bekannten Ziffernsystem" folgende Werke: „Dissertation sur la Musique moderne;" „Idées sur la musique;" „Lettre d'un Simphoniste de l'academie royale de musique a ses Camerades de l'orchestre;" „Sur la musique française;" „Dictionaire de Musique" (Tom. 1 et 2); „Lettre au Sujet du nouveau mode de Blainville;" „Examen de deux principes de Rameau;" „Lettre a Mr. Burney, sur l'Alceste de Gluck;" „Extrait d'une Reponse du petit faiseur et sur un morceau de l'Orphée de Gluck;" „Lettres originales a Madame ***, à Mr. le Maréchall de Luxembourg, a Mr. d'Alembert, précédées d'une lettre, gravée par Aubert, d'après une originale de la main de R. suivie de six planches de Musique." Noch enthält die Lpzgr. mus. Zeitung (Jahrg. 3, pag. 37 u. 54) des Merkwürdigen von R. manches über Musik. An Compositionen von ihm besitzen wir: L'air des trois Notes; Pigmalion (das erste Melodrama, welches unser Theater besitzt); Fragments de Daphnis et Chloé; Le Devin de Village (Opera); Six nouveaux Airs du Duvin de village; Les Consolations des miséres de ma vie, ou Recueil d'airs, Romances et Duos. Rousseau's sämmtliche Werke erschienen 1764 zu Paris in 10 Bänden und nachmals noch öfter in weit mehr Bänden. Die Compositionen sind natürlich nicht dabei. Seit 1745 war Therese Levasseur seine unzertrennliche Lebensgefährtin. Sie wußte sich in seine Launen zu schicken, andere Vorzüge besaß sie nicht. Er zeugte mit ihr 5 Kinder, die er aber gewissenlos immer bald nach der Geburt ins Findelhaus schickte, ohne ihnen auch nur ein Zeichen zum Wiedererkennen zu geben. 1768 heirathete er die Mutter seiner Kinder noch, um sie für ihre Treue zu lohnen. Je älter er aber wurde, desto mehr wuchsen seine Menschenscheu und sein grämliches Wesen. Sehnsuchtsvoll wünschte er in irgend einem Winkel eine Stätte zu finden, wo er ruhig sterben könne. Der Marquis Girardin bot ihm daher an, auf seinem Landhause Ermenonville bei Paris zu wohnen. R. zog auch im Mai 1778 dahin, starb aber schon am 2ten Juli desselben Jahrs, als er eben von einem Spaziergange zurückkam, plötzlich an einem Schlagflusse. Er war 66 Jahre alt geworden. Das Gerücht, er habe sich entleibt, hat Graf Stanislaus von Girardin (1824) widerlegt. Sein Körper ward einbalsamirt, in einen bleiernen Sarg verschlossen und innerhalb des Parks von Ermenonville auf der Pappelinsel beerdigt. Ueber ihm ist ein 6 Fuß

hohes Grabmal aufgerichtet. R. war ein in psychologischer, moralischer, politischer und literarischer, wie artistischer Hinsicht gleich merkwürdiger Charakter. Glühender Republikanersinn vereinigte sich in ihm mit einem schwärmerischen Hinneigen zum weiblichen Geschlecht und einem unbiegsamen Starrsinn. Bei einer sehr lebhaften Fantasie, die sich überall auch in seinen musikalischen Werken ausspricht, gefiel sich sein Verstand in kühnen Paradoxien. Seinem Vortrage fehlte es nie an Energie und Wärme; besonders aber gelang ihm die Darstellung innerer Gemüthszustände. Die geheimsten Ketten seines eigenen Herzens lernt man aus seinen in Manuscript hinterlassenen „Confessions." Merkwürdig ist R's tiefe Ehrfurcht vor Gluck, während er sonst Alles gern tadelte. Als er einer Vorstellung des „Orpheus" von Gluck beigewohnt hatte, fragte man ihn um sein Urtheil über die Musik. Wehmüthig antwortete er: ich habe meine Euridice verloren. Als er die „Iphigenie" gehört hatte, sagte er zu vielen Personen: Gluck hat meine ganze Theorie zerstört und alle meine Ideen geändert; dies Genie bringt jetzt in Ausübung was ich nie für möglich gehalten habe. Interessant ist der hieher gehörige Aufsatz in der Leipziger allgem. musik. Ztg. von 1812 pag. 631 „Gluck und Rousseau," der daher nachgelesen werden mag. R's Biographie ist oft verfaßt worden: das vollständigste und belehrendste Werk über ihn ist: „Histoire de la vie et des ouvrages de I. I. Rousseau" (par Musset — Pathay), 2 Bände. Paris 1821. Zu Genf ist R. erst vor einigen Jahren noch ein herrliches Denkmal errichtet worden. Dr. Sch.

Roussel (oder Rossellі und Rossello), Francesco, kam im Februar 1548 als Maestro de petti in die Capelle Giulia (der Vaticankirche) zu Rom und blieb daselbst bis zum 26ten Februar 1550. Pitoni fand ihn, nach dem Zeugnisse der dortigen Zahlungslisten, im Jahre 1572 und 1573 in derselben Eigenschaft an der Lateranensischen Hauptkirche. Von seinen gedruckten Werken kennt man ein 1577 zu Paris erschienenes Buch Canzonen für 4—6 Stimmen. Von seinen Madrigalen finden sich einige in den Sammlungen von Gardano, vom Jahre 1557, und von Scoto vom Jahre 1561. Im Catalog del Giunta ist das erste Buch der Madrigalen zu 5 Stimmen von ihm citirt, so wie Pitoni auch ein Requiem im Manuscript im Archive von S. Lorenzo in Damaso gesehen hat. Vincenzo Galilei nennt ihn in seinem Fronimo pag. 61 den leichten (leggiadro) und gibt seine Canzone: Guidommi in poce il ciel pag. 144, u. Beltà siccome in mente pag. 159 nebst der Lautentabulatur. Palestrina schrieb ein eigenes Madrigal zu Ehren R's. Nach den Versen desselben muß dieser einer der ausgezeichnetsten Tonsetzer seiner Zeit gewesen seyn, obgleich Baini nach Prüfung einiger seiner Compositionen das emphatische Lob Palestrina's bedeutend herabstimmen zu müssen glaubt.

Rousselois, Mademoiselle, französische Sängerin, befand sich 1784 als erste Sängerin zu Cassel bei der damals daselbst stehenden französischen Schauspielergesellschaft. Ausgezeichnet war sie besonders durch ihre herrliche Action, und durch eine enorme Kraft der Stimme, die ihr eine Herrschaft über Orchester und Chor verlieh. 1786, als das französische Theater in Cassel aufgehoben ward, ging sie nach Paris, und erhielt hier auch sogleich ein dauerndes Engagement. Mit Schluß des vorigen Jahrhunderts scheint sie von der Bühne ab und in ein bürgerliches Leben zurückgetreten zu seyn.

Roussier, Mr. l'Abbé, Canonicus des Collegiums d'Econis in der Normandie und verdienter musikalischer Theoretiker, geb. zu Marseille 1716, und gestorben zu Paris, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, 1793. Bis zu seinem 25ten Jahre kannte er nicht einmal eine Note,

viel weniger sonst Etwas von Musik. Jetzt aber begann er aus innerer Neigung das Studium mit einer solchen Liebe und setzte es mit so großem Eifer fort, daß er in seinem 30ten Jahre schon durch ein Paar vortreffliche musikalische Werke die Aufmerksamkeit von ganz Frankreich auf sich zog. Nachgehends erschienen von 1764 an zu Paris noch von ihm: „Traité des accords et de leur succession" etc., „Observations sur differans points d'harmonie", „Memoires sur la Musique des anciens, au l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythag et de divers systemes de Musique chez les Grecs" etc., „L'harmonie pratique au Exemples pour le Traité des accords," u. „Memoires sur la nouvelle Harpe de Monsieur Cousineau." 17.

Roversciamento (ital. ausgespr. Roverschjamento), in der Musik die Umkehrung oder Verwechselung der Stimmen im doppelten Contrapunkte (s. d.).

Rovescio (ital. ausgespr. Roveschjo), s. Riverso.

Rovetta, D. Giovanni Battista, Contrapunktist des 17ten Jahrhunderts, vom 21ten Februar 1643 bis zu Anfang des Jahres 1668 Capellmeister an der St. Markuskirche zu Venedig. Besonders berühmt waren seine Kirchensachen, die in Messen, Kyrie, Gloria, Psalmen, Mottetten, Litaneien, Madrigalen ꝛc. meist für mehrere Stimmen bestehen, und einige auch mit Instrumentalbegleitung. Weniger glücklich war er als Theater-Componist. Man weiß, daß er die Opern „Ercole in Lidia" (1645), „Antiope" (diese 1649 mit Leardini gemeinschaftlich), „Costanza di Rosmonda" (1659), „Amori di Apollo e Leucotoe" (1663), u. „Rosilena" (1664) schrieb, und daß sie in den beigesetzten Jahren auch mit Beifall zu Venedig aufgeführt wurden; allein jenen seinen Kirchenwerken standen sie doch bedeutend nach, und waren auch längst schon vergessen, als diese noch mit Liebe in Italien wie in andern Ländern gehört wurden.

Roy, 1) Adrien le, Lauteniſt und überhaupt berühmter Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, schrieb viele Chansons, eine Lautentabulatur, auch eine „facile instruction pour aprendre la tabulature a bien accorder, conduire, et dioposer la main sur la Guitarre" (nach Mersenne das einzige Werk, aus welchem man sich eine deutliche Kenntniß von der alten Lautentabulatur erwerben kann), 1583 ferner eine „Traité de musique de la composition". Er lebte zu Paris und war hier auch der Erste, welcher, mit Ballard gemeinschaftlich, eine Notendruckerei etablirte. — 2) Etienne le, ein zu seiner Zeit sehr berühmter Sänger des 16ten Jahrhunderts, ebenfalls zu Paris, blühete hauptsächlich um 1564. — 3) P. le Roy, s. Leroy. — 4) Simon de, ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, von welchem man in Joannelli's novo thesauro musico etc. etc. noch allerhand Motetten und dergl. findet. — 5) Bartolomeo Roy, war um 1517 Capellmeister zu S. Giovanni im Lateran zu Rom. Von ihm sind mehrere Werke bekannt, unter anderen eine 4stimmige Messe, welche zugleich mit einer 8stimmigen von Pierluigi zu Venedig 1585 gedruckt wurde. Auch in mehreren gedruckten Motetten- und Madrigalensammlungen befindet sich Verschiedenes von ihm. In jener Messe wird er Capellmeister des Vicekönigs von Neapel genannt, und in der Dedication an Sign. Eleonora Cibo, einer Klosterfrau zu Florenz, heißt es unter Anderem: „Le indirizzo le due messe si eccellenti et armoniose delli eccellentissimi Palestrina e Roy etc. etc., woraus hervorgeht, daß R. zu seiner Zeit einen bedeutenden Ruf als Tonsetzer hatte.

Royal-Crescendo, ein kleines Tasten- oder Clavierinstrument, 4 Fuß lang und 16½" tief. Sein Umfang war von gr. C bis 3gestrichen

f.; die Saiten wurden durch Hämmerchen angeschlagen, und von eingestr. c bis hinauf zum f war noch ein kleines Flötenregister. Mittelst 6 Veränderungen konnte der Ton sehr mannigfaltig gemacht werden. Der Erfinder war der Hofrath und Castellan des Prinzen von Preußen zu Berlin Bauer (s. d.), der auch sehr schöne Spieluhren verfertigte. Das erste Exemplar jenes Instruments brachte er 1786 fertig. Es fand dasselbe aber im Ganzen wenig Theilnahme und jetzt ist es so ziemlich ganz vergessen.

Royer, Joseph Niclas Pancraz, zuletzt Königl. franz. Cammercomponist und Generalinspector der Oper zu Paris, geboren zu Burgogne 1701 aus einer edeln Familie, kam schon im Jahre 1725 mit dem Rufe eines großen Orgel- und Clavierspielers nach Paris, und habilitirte sich daselbst als Lehrer seiner Kunst. 1746 erhielt er die Stelle eines Hofclaveciniſten und Lehrers der Königl. Prinzen und Prinzessinen. Dadurch ward sein Ansehn und sein Einfluß bedeutend gehoben. Mehrere Opern und Ballette, welche er früher schon componirt hatte und jetzt noch componirte, als 1730 die Oper „Pyrrhus", 1739 das Ballet „Zaide", 1743 das heroische Ballet „le pouvoir de l'amour," 1750 die Oper „Almasis, und 1753 „Promethée", und die, ungeachtet ihres nicht sonderlich großen künstlerischen Werthes, um ihrer gefälligen Melodien willen lange und oft mit Beifall gegeben wurden, hatten ihn auch beim großen Publikum beliebt gemacht, so daß ihm bald jene oben bezeichnete Ehrenstelle übertragen wurde, wobei er längere Zeit auch das Concert spirituel dirigirte. Nicht lange indeß sollte er jetzt seines Ruhms und seiner großen äußeren Ehren sich noch freuen: er starb schon am 11ten Januar 1755 zu Paris. 17.

Roze, Nicolas, geboren zu Burgneuf in der Diöcese Chalon an der Saone am 17ten Januar 1745, kam in seinem siebenten Jahre unter die Chorknaben der Hauptkirche zu Beaune, und genoß dann den Unterricht Rousseau's, der damals zu Tournay als Musikdirector einige Zeit lebte. Während des 2jährigen Aufenthalts bei demselben schrieb er bereits mehrere Motetten; allein nach dem Willen seiner Eltern und Oberen mußte er jetzt auf einmal alles Componiren einstellen, und auch Rousseau, der von Tournay abging, konnte Nichts mehr für ihn thun. Nur zu einem Sänger wollte man ihn bilden. Nach Verlauf einer langen, in der Tonsetzkunst so müßig zugebrachten Zeit erst erhielt er wieder Unterricht bei dem Abbé Homet, einem Neffen des ehemaligen Musikdirectors Homet an Notredame zu Paris; aber auch dieser Meister betrachtete den Contrapunkt nur als Nebensache und suchte lieber ihn seiner Bestimmung als Sänger immer näher zu führen. Obschon erst 12 Jahre alt, und mit einer herrlichen Stimme versehen, entsprach diese Richtung dem Willen des Knaben durchaus nicht. Er ging deshalb von der Schule zu Beaune ab und bezog das Seminar zu Autun, wo er während eines 2jährigen Aufenthalts viele Kirchengesänge setzte, die noch jetzt in jener Gegend zum größeren Theile in Gebrauch sind. Fortwährend lag er nun den musikalischen Studien mit Fleiß ob. 22 Jahre alt ward er Musikdirector zu Beaune. 1769 componirte er eine große Messe und ging damit nach Paris, um sie dem Herrn d'Auvergne vorzulegen, dem dieselbe so sehr gefiel, daß er R. aufforderte, sogleich eine Motette für das Concert spirituel zu schreiben. Die Motette verschaffte ihm das Musikdirectorat an der Hauptkirche zu Angers, und 1775 die Stelle eines Musikdirectors an der Kirche des SS. Innocens zu Paris, welcher er auch bis an seinen Tod (1809) vorstand, nebenbei ununterbrochen mit Composition beschäftigt. Für das Concert spirit. hat er viele Motetten verfertigt, die von Kennern sehr gerühmt wurden. Auch stand er in Paris in dem Rufe eines der besten

Gesanglehrer, und der Zudrang von Schülern war groß. Sein „Système d'harmonie" erschien zuerst in den 80er Jahren; nachgehends wurden allerhand Auszüge daraus verfertigt. Auch von seinen Compositionen, welche meistentheils der Kirche angehören, sind mehrere gedruckt worden, und in Hinsicht ihres reinen Satzes immer noch von Werth. k.

Rubato (gestohlen, geborgt) s. Tempo.

Rubert, Johann Martin, ehemaliger Organist an der St. Nicolai-Hauptkirche zu Stralsund, und als solcher sehr berühmt, war geboren 1615 zu Nürnberg, wo er auch die Musik studirte und den ersten Grund zu seinem nachmals so ausserordentlichen Rufe legte. Später hielt er sich längere Zeit zu Hamburg und dann zu Leipzig auf, bis er um 1640 nach Stralsund berufen ward, wo er 1680 starb. Allgemein ward er zu den größten Clavier- und Orgelspielern seiner Zeit gezählt. In Stralsund drängten sich die Vornehmsten in seine Gesellschaft, um sein herrliches Spiel zu genießen. Als Componist stand er weniger hoch, doch immer auch in großem Ansehen. Gedruckt sind von seinen Werken eine Sammlung Arien für 2 u. 3 Stimmen mit eben so starker Instrumentalbegleitung, eine Sammlung Sinfonien, Ballette, Allemanden ꝛc. ꝛc. für 2 Violinen und Generalbaß, und: „Musikalische Seelenerquickung, aus hochgelehrter Männer Predigten entlehnt und mit 1, 2, 3 Vocalstimmen und 2 bis 5 Violen nebst dem Basso continuo auf besonderer Dialogen Art."

Rubinelli, oder Rubinello, Giovanni, gewöhnlich nur Basseſa genannt, einer der beliebtesten Contraltisten des vorigen Jahrhunderts, Castrat, geboren zu Brescia um 1750, führte immer ein sehr unstätes Leben. Im Jahre 1772 stand er in der damals Herzogl. Würtemberg. Capelle zu Stuttgart. Vorher hatte er in seinem Vaterlande schon bedeutende Reisen gemacht und auf den ersten Bühnen desselben mit großem Beifalle gesungen. Auch 1776 kehrte er wieder in dasselbe zurück. 1778 sang er zu Mailand, 1782 zu Florenz, 1783 zu Livorno, 1784 zu Neapel, 1785 wieder zu Mailand, und dann ging er nach London, von wo er aber auch schon im Jahre 1786 wieder einem Rufe nach Rom folgte. Ueberall feierte er glänzende Triumphe und erwarb bedeutende Summen. 1790 und 1791 treffen wir ihn abermals in London. Nach Deutschland scheint er nicht mehr gekommen zu seyn, denn 1798 war er abermals zu Mailand, und von 1802 an, wo er zu Neapel sich aufhielt, fehlen alle Nachrichten über ihn. Wahrscheinlich trat er jetzt vom öffentlichen Schauplatze ab, und ist unter der ungeheuern Masse von Sängern und Musikern, womit Italien damals angefüllt war, für den entfernten Forscher verloren gegangen. Seine Stimme hatte den Umfang vom kleinen bis zum 2gestrichenen f, nicht weiter, aber in diesem war sie durchaus schön und klangreich, ungemein stark und wirklich tief ergreifend. 33.

Rubini, Giovanni Battista, unter den italienischen Sängern jetzt der größte lebende Tenorist, der mit einer umfangreichen, klaren, starken und wohllautenden Stimme die höchste Vollendung der Kehlfertigkeit und des edelsten Vortrags vereinigt, ist geboren 1793 zu Romano bei Bergamo, wenn anders diese seine, wie uns versichert wird, eigene Angabe richtig ist, wogegen wir einiges Bedenken glauben tragen zu dürfen. Seine Bildung im Gesange ward frühzeitig angefangen; in der Zeit der Mutation jedoch sang er ein Paar Jahre gar nicht; dann ging er nach Bologna und begann hier seine Studien aufs Neue. Ans Unglaubliche gränzte der Enthusiasmus, den sein erster Concertgesang daselbst erregte. Auf dem Theater glänzte er

schon in der Napoleonischen Zeit, und wir dürfen den Beginn seiner öffentlichen Laufbahn als dramat. Sänger dreist bis zum Jahre 1810 wenigstens zurückführen; doch macht er eigentliche Epoche erst seit ungefähr zwei Decennien. Von Neapel bis Mailand giebt es keine Bühne, wo er nicht das feurige Publikum seines Vaterlandes in Entzücken gesetzt hätte. Diese Thatsache mag uns einer speciellen Aufzählung seiner vielen u. verschiedenen Engagements und Reisen überheben. Seit 1828 bewunderte ihn auch das Ausland, namentlich Paris und London, wo er sich bis jetzt wechselsweise aufhält, und stets mit der höchsten Gunst des Publikums. In Deutschland ward unsers Wissens nur Wien die Gelegenheit, ihn zu hören. Er ist ein durchbildeter Musiker, nicht blos Sänger für sich, wie denn überhaupt auch ein vielseitig gebildeter und selbst in der Literatur nicht unbekannter Mann. Daher mag sich der außerordentlich feine Geschmack schreiben, den er in seinem Vortrage an den Tag legt. Zu bewundern in der That ist heutzutage seine Discretion in den Verzierungen. Seine Hauptparthien lassen sich schwer namhaft machen: er singt ohne Unterschied alle Tenorparthien der neuen italienischen Oper, zumal die von Rossini, und viele von denselben sind auch eigens für ihn geschrieben. Die ihn näher kennen, schildern ihn uns zugleich auch als einen sehr einsichtsvollen Gesangslehrer und angenehmen Gesellschafter, der zwar seinen großen Werth als Künstler kenne und am rechten Orte zu behaupten wisse, aber nie ihn zur Grundlage eines fatalen Egoismus oder künstlerischen Dünkels erniedrige. s.

Rubino (zuweilen auch Rubini und Robino geschrieben), vom December 1539 bis December 1545 Lehrer der Knaben in der Capella Giulia (Vatican) zu Rom. Pitoni bezeugt, er habe in den Zahlungsbüchern der Lateranensischen Hauptkirche gefunden, daß R. im Jahre 1549 als Lehrer der Knaben daselbst angestellt gewesen sey. Im J. 1550 kam er jedoch wieder in derselben Eigenschaft in den Vatikan zurück und setzte seine Schule bis zum letzten August 1651 fort. Pitoni hat auch mehrere Motetten von ihm gesehen, die in der Sammlung auserlesener Manuscripte des zu seiner Zeit berühmt gewesenen Archivs zu S. Lorenzo in Damaso enthalten waren. Im Jahre 1553, heißt es in den Akten des Liberianischen Capitels (S. Maria Maggiore); „Die 19. Augusti 1553 decreverunt scribi debere literas ad magistrum Rubinum per D. Rechum de Pellegrinis, quod velit venire pro magistro Capellae cum salario solito et consueto," worauf R. im September 1553 daselbst eintrat. In dem Werke, welches den Titel führt; „Basilicae S. Mariae Majoris de urbe descriptio et delineato, auctore Abb. Paulo de Angelis" (Romae 1617), wo im 8ten Buche die der Hauptkirche gemachten Schenkungen aufgeführt sind, heißt es unter Anderem: „Infra scripti libri quinque et XI rotuli sunt, quos habuit ecclesia ex hereditate magistri Robini de Francia cantoris eximii et canonici istius basilicae. Liber unus de papiro: speculum musicae. Alius liber in musicis incipit: Kyrie. Unus libellus, in quo est Beth de musica . . . item XI rotuli in pergameno advoluti cum diversis hymnis, quibus utuntur pueri cum pergunt cantando processionaliter etc." Demnach war Rubino also aus Frankreich gebürtig und Canonicus an der Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom, welcher er auch seinen musikalischen Nachlaß vermacht hat. †.

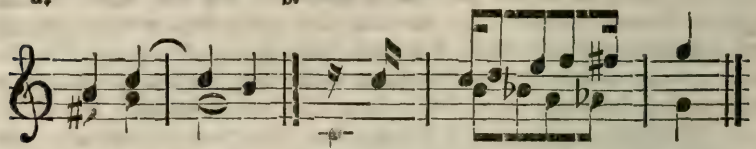
Rücker, 1) Hans, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts in ganz Europa als Claviermacher berühmt, lebte zu Antwerpen. Seine Instrumente galten damals ihres kräftigen und gesangreichen Tones wegen allgemein für die besten ihrer Art. Man erkennt sie jetzt noch daran, daß an der linken Seite des Schalllochs im Resonanzboden ein H steht. — 2) Andreas,

ältester Sohn des vorhergehenden, setzte die Fabrik des Vaters fort und erhielt sie in ziemlich gleichem Rufe, bezeichnete seine Claviere aber an derselben Stelle mit einem A. Seine höchste Blüthe fällt in die Zeit um 1640. — 3) Johann, jüngster Sohn des Hans, auch Clavierinstrumentenmacher zu Antwerpen, hatte aber eine eigene Fabrik und bezeichnete seine Instrumente mit J. Wie Andreas besonders geschickt war in der Verfertigung von Spinets, so machte dieser Johann besonders gute Flügel, natürlich nach damaliger Art. a.

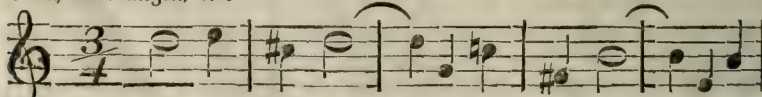
Rückpositiv, s. Positiv.

Rückung. Es hat dieses Wort als musikalischer Kunstausdruck eine ganz verschiedene Bedeutung gewonnen. Zunächst versteht man darunter das Verschieben des natürlichen Accents der guten Taktnote auf die folgende schlechte. Das kann nur geschehen entweder dadurch, daß man die gute Taktnote an die vorhergehende schlechte, die dann gewöhnlich dieselbe ist, anbindet (wie bei a), oder daß man geradezu die gute Taktnote eine kürzere seyn läßt und die folgende schlechte eine längere, wodurch sie unwillkührlich einen stärkeren Accent bekommt (wie bei b):

a. b.



Man sieht, daß die erstere Art ziemlich dasselbe was Retardation, und die letztere, was eine Synkopie ist. Man wendet solche Rückungen gewöhnlich an, um ein widerstrebendes Gefühl auszudrücken. Sie haben auch in der That Etwas, was dem rhythmischen Gefühle schlechthin widerstrebt, wodurch, auch bei einer länger gehaltenen Notengattung, eine ganz eigenthümliche innere Bewegung entsteht: höchste Beklommenheit, verborgene Furcht, mühsam verhaltener Schmerz, geheime, aber doch hervorbrechende Sehnsucht, erheuchelte Ruhe, gleichsam ein Lächeln in Thränen. — Dann pflegt man zweitens auch mit Rückung wohl eine besondere Art von Bindung zu bezeichnen, nämlich diejenige, wo 2 oder noch mehr Stimmen wechselsweise auf eine ähnliche Art ihre Noten an einander binden, so daß dadurch gewissermaßen eine kanonische Nachahmung in der rhythmischen Form entsteht. — Endlich drittens erhält das Wort Rückung in der Musik eine ganz weite Bedeutung, und in dieser kommt denn auch erst der eigentliche Unterschied zum Vorschein, welcher zwischen Rückung und Retardation, Aufhaltung oder Synkopie herrscht. In dieser weiten Bedeutung denkt man nämlich dabei: 1) an dasjenige Verfahren, wobei, um den Ausdruck schwerfälliger und nachdrücklicher zu machen, mitten im Verfolge des Satzes der Werth der schlechteren Takttheile eines Taktes verdoppelt wird, oder mit anderen Worten, wo die Note, welche auf eine leichte Zeit fällt, noch über die Dauer dieser Zeit hinaus und zwar bis auf die folgende, eben so leichte Zeit fortgehalten wird. Ein schönes Beispiel solcher Rückung enthält unter anderen Graun's „Tod Jesu" in dem Chore „Freuet euch alle ihr Frommen ꝛc." 2) Denkt man dabei an die Vermischung der geraden und ungeraden Taktart durch Bindungen, wie



was besonders in dem Tempo rubato oft vorkommt; und 3) daran, wenn

der grammatische Accent, welcher den guten Taktnoten gehört, dadurch verwischt wird, daß nach ausdrücklicher Bezeichnung durch rf. oder dergl. die schlechten stärker als jene vorgetragen werden müssen. Alle diese Rückungen sind, was auch ohne unsere Bemerkung wohl jedem Leser einhelligt, rhythmische; nun spricht man aber auch von harmonischen, oder besser gesagt, enharmonischen Rückungen. Das sind die plötzlichen und unvermerkten Uebergänge aus einer Tonart in eine ganz unerwartete u. fremde, welche durch den sog. enharmonischen Tonwechsel geschehen, und wobei Töne in doppelter Beziehung und Bedeutung vorkommen. Man sehe darüber den Artikel Enharmonischer Tonwechsel und die dort angezogenen.

Rückweiser, s. Wiederholungszeichen.

Rudolph, Joh. Jos. Rainer, Erzherzog von Oesterreich, Großkreuz des K. Ungarischen St. Stephanordens, Ritter des K. Sächs. Ordens der Rautenkrone, Cardinalpriester der heil. röm. Kirche titulo St. Petri in monte aureo, Fürst-Erzbischof zu Ollmütz ꝛc., geboren zu Florenz den 8ten Jannar 1788, und gestorben im Curorte Baden am 24sten Juli 1831, jüngster Sohn Sr. Maj. Kaiser Leopold's II., kam bei dessen Regierungsantritt (1770) nach Wien, und erhielt gleich seinen erlauchten Geschwistern den musikalischen Elementarunterricht von dem Hof-Claviermeister Anton Teyber (s. d.). In der Folge ward Beethoven sein Mentor, dessen geistreiche Tonschöpfungen von dem kunstsinnigen Zöglinge in ihrem ganzen Umfange aufgefaßt, mit vollendeter Meisterschaft wiedergegeben wurden, und welchen er fortwährend mit einem jährlichen Gnadengehalte großmüthig unterstützte. Ueberhaupt gehörte der Erzherzog zu den fertigsten, gebildetsten und geschmackvollsten Pianisten seiner Zeit; nicht minder war er ein außerordentlich geübter Partiturspieler, ein großer Kenner der classischen Musik, und ein ächter Mäcen, bei welchem jeder Kunstjünger der wohlwollendsten Aufnahme gewärtig seyn durfte, und der durch die allen Familiengliedern seines Regentenhauses angeborne liebenswürdige Humanität auch alle Herzen fesselte. Ohne Zweifel hat er auch im Compositionsfache manch Bedeutendes geleistet; allein nimmer erlaubte ihm seine anspruchslose Bescheidenheit, in die Reihe jener Heroen zu treten, denen er dem Geiste nach doch so innig verwandt war. Eine einzige Parthie großer, im strengen Style gearbeiteter Veränderungen über ein Beethoven'sches Thema, und diesem zugeeignet, sind gedruckt erschienen; jedoch anonym und blos mit den Anfangsbuchstaben E. R. bezeichnet. Die höchst reichhaltige, wahrhaft kostspielige musikalische Bibliothek, deren Zierde unter anderen auch die Prachtausgabe von Händel's Oratorien und das einzige Partitur-Exemplar der completen Sammlung sämmtlicher Werke Beethoven's in kalligraphisch eleganter Abschrift sind, ist mittelst letztwilliger Verfügung ein Eigenthum der Gesellschaft der Musikfreunde des österreich. Kaiserstaats geworden, deren erster Protector der großmüthige Erblasser zu seyn geruhte, dessen leider allzufrüher Hintritt in der schönsten Lebensblüthe für die erhabene Kunst ein unersetzlicher Verlust war, ist und bleibt. Semper honos, nomenque suum, laudesque manebunt. —d.

Rudolph, s. Rodolphe.

Rue, Pierre de la, von Gerber auch unter dem Namen Petrus de Ruimonte aufgeführt, einer der ältesten berühmten Contrapunktisten, indem man noch Werke aus dem Jahre 1502 von ihm findet. Ueber seine Person weichen die Nachrichten unserer Historiker sehr von einander ab. Printz nennt ihn einen Niederländer, Glarean einen Franzosen, und in Antonius Biblioth. hispan. heißt er Petrus de Ruimonte, von Saragossa ge-

bürtig. Eben daselbst findet man auch noch den vollständigen Titel eines Werks: El Parnasso Espannol de Madrigales y Villanicos à quatro, cinco y seis voces," das noch 1614 in Antwerpen in einer neuen Auflage gedruckt wurde. Eine Probe seines Styls liefert Burney in seiner Geschichte Bd. 2 pag. 527 durch einen 3stimmigen Gesang „Benedictus, qui venit etc." Auch in Forkel's Geschichte findet man Etwas von R's Arbeit. Unter den Handschriften der Münchner Bibliothek liegen von ihm noch einige Messen und ein Credo (Cod. 5, 47, 53 und 57). Nach Gerber war er Capellmeister des Prinzen Albert, damals Gouverneur der Niederlande; aber Gerber setzt seine Blüthezeit um fast ein Jahrhundert zu spät.

Ruepp, Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien, seiner Zeit ein geschickter Waldhornist, starb, bereits quiescirt, beiläufig um 1810. 81.

Ruette, Mr. la, auch wohl Laruette geschrieben, geboren zu Paris am 27sten März 1731, und gestorben daselbst 1785, kam 1753 als Sänger an die komische und 1762 an die italienische Oper. Auf beiden Bühnen war er ein Liebling des Publikums. Dabei besaß er viele gute Kenntnisse in der Tonsetzkunst und auch Talente zur Composition. 1756 schrieb er die Oper „le Docteur Sangrado," 1758 „l'heureux Deguisement," „le medecin d'amour," 1760 „Jorogne corrigé," „Cendrillon," 1761 „le Dépit genereux," und 1762 „le Gui de chêne," 1776 „les deux lomperes." 1779 verließ er das Theater und ward Königl. Pensionär. Seine Frau — Maria Therese, war eine geborne Villette und vorzügliche Sängerin. Ohngefähr 18 Jahre alt betrat sie 1758 zum ersten Male die Bühne in der großen Oper zu Paris. 1761 ward sie bei der italienischen Oper angestellt. Ihrer angegriffenen Gesundheit wegen mußte sie schon 1778 das öffentliche Singen ganz aufgeben, und trat von der Bühne ab, so sehr sie von dem Pariser Publikum geschätzt wurde. 25.

Ruetz, Caspar, war Musikdirector und Cantor zu Lübeck, ein gelehrter und sehr verdienter Mann, und geboren zu Wismar am 21sten März 1708. Sein Vater, der Lehrer am Waisenhause zu Wismar und noch ein Schüler von dem alten berühmten Buxtehude war, ertheilte ihm den ersten Unterricht im Clavierspiele, und beim Stadtmusikus Wilker machte er den Anfang auf der Flöte, Hoboe und Violine. Später ward er ein Schüler von dem Organisten Hölken. Dabei studirte er für sich Mattheson's „Organistenprobe" mit Fleiß. 1723 kam er in die erste Classe des Gymnasiums, wo der Rector Reimarus ihn so sehr für die Wissenschaften zu gewinnen wußte, daß er sein herrliches musikalisches Talent fast darüber vernachlässigt hätte. 1728 bezog er die Universität zu Jena und studirte nun Theologie. Die Bekanntschaft mit dem damaligen Organisten Bach daselbst führte ihn zu manchen musikalischen Uebungen. Von 1730 bis 1737 lebte er an verschiedenen Orten als Hauslehrer, auch zu Hamburg, wo sein musikalisches Talent in der Oper und in den Concerten viel Nahrung fand. Den größten Einfluß auf ihn übte hier wohl die Telemann'sche Kirchenmusik. 1737 ward er nach Lübeck an des verstorbenen Cantors Sievers Stelle berufen. Der Schulunterricht, der mit dieser verbunden war, ließ ihm wenig Zeit zu häuslichen Arbeiten als Componist oder Schriftsteller übrig; indeß veröffentlichte er doch einige treffliche Arbeiten, namentlich 3 Schriften über Kirchenmusik in den Jahren 1750, 1752 und 1753, welche Gerber für das Beste erklärt, was je über den Gegenstand verfaßt worden sey. In den Marpurg'schen „Beiträgen" findet man von ihm auch ein „Sendschreiben über einige Ausdrücke des Batteux von der Musik." Am 21sten December

1755 rührte ihn während des Nachmittags-Gottesdienstes in der Marienkirche der Schlag, und schon ein Paar Stunden darauf war er todt.

Ruf, eine Blasmanier in den Feldstücken (s. d.) der Trompeter, welche aus Nichts als der schnellen Folge der zu einem reinen Accorde (Dreiklange) gehörigen Töne besteht, wie z. B. c e g c, oder steht die Trompete in D: d fis a d. Der letzte Ton (die Octave) wird dabei immer etwas länger ausgehalten. a.

Ruffo, Vincenzo, berühmter Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, schrieb mehrere Bücher Madrigalen, mehrstimmige Messen und Motetten. Auf der Münchner Bibliothek liegen von den Madrigalen noch 4 Sammlungen aus den 50- und 60er Jahren des 16ten Jahrhunderts, in welchen sie zu Venedig gedruckt worden sind.

Ruggiero, 1) Francesco, genannt il Beer, lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Cremona; 2) Giovanni Battista, genannt il Bon, lebte zu ziemlich derselben Zeit zu Brescia. Beide R. waren ausgezeichnete Violinmacher, u. wahrscheinlich, wenn nicht Brüder, so doch sehr nahe Verwandte. Des Letzteren Instrumente werden noch jetzt sehr gesucht und theuer bezahlt. Gewöhnlich haben sie sich mit ihren Pseudonamen in den Instrumenten als Verfertiger genannt; doch nicht immer.

Ruggieri oder Ruggeri, Giovanni Maria, fruchtbarer Componist aus dem Ende des 17ten und Anfange des vorigen 18ten Jahrhunderts zu Venedig. Man hat von ihm unter Anderem noch die Opern: „Marianne" (1696), „Miltiade" (1699), „Amor par vendetta" (1702), „Arato in Sparta" (1709), und „Armida abandonata" (1710), einige Cantaten und ein Paar Sonaten für 2 Violinen und Violoncell. Mehr ist nicht mehr von ihm bekannt. —r.

Ruhebett (musikalisches), im Grunde Nichts als eine Spielerei, aber um seiner sinnigen Einrichtung willen doch merkenswerth. Es ist die Erfindung eines Mechanikus aus der Gegend des Schwarzwaldes (näher können wir seine Person nicht bezeichnen), und hat äußerlich ganz die Form eines gewöhnlichen Ruhebetts, unter dessen Polster sich ein Spiel-Uhrwerk befindet. Ist dieses aufgezogen und legt man sich dann auf das Bett, so wird durch den Druck des Körpers die Maschine augenblicklich in Bewegung gesetzt, und es ertönt eine Arie von Rossini, die ungefähr so lange fortspielt, als ein müder Mensch braucht, um einzuschlafen. Dann ist ein musikalischer Wecker damit verbunden, der, je nachdem man seinen Zeiger an dem Uhrwerke stellt, zur gesetzten Stunde einen Marsch von Spontini mit solchem Spektakel anhebt, daß auch der beste Schläfer unfehlbar dadurch wieder aufwachen muß. Schreiber dieses hat das Bett selbst noch nicht gesehen, sondern entnimmt diese seine Beschreibung desselben einem Berichte der „Cäcilia."

Ruhepunkt, tritt in der Musik eigentlich ein mit Ende eines jeden rhythmischen Theiles oder einer rhythmischen Figur, oder wo irgend eine Art von Tonschluß statt findet, also nicht blos am Schlusse größerer Abschnitte und Theile, sondern auch der Einschnitte, Absätze, Cäsuren ꝛc. (man sehe alle diese Artikel); insbesondere jedoch versteht man darunter die Fermate, wie denn auch unter Ruhezeichen das Zeichen der Fermate; vergl. daher diesen Artikel. a.

Ruimonte, s. Rue.

Rule Britannia, s. Volkslied.

Rulik, Johann Nepomuk, geboren zu Sleb in Böhmen am 29sten

Hornung 1744 und gestorben in Prag am 6ten Juni 1812, wo er Philosophie hörte und nebstbei sein vorzügliches Musiktalent cultivirte. Mit einer trefflichen Stimme begabt, erhielt er schon als Jüngling eine Anstellung auf dem Kirchenchore des Carlshofes; bald nachher wurde ihm der Chorregenten-Dienst bei den Jesuiten übertragen; und seit 1774 bis zu seinem Ableben, also volle 38 Jahre, stand er in ununterbrochener Thätigkeit als Choralist und Violinspieler am St. Veits-Dome auf dem Hradschin. Er hinterließ viele von den Zeitgenossen geschätzte Compositionen, welche jedoch außer seinem Vaterlande wenig oder gar nicht bekannt wurden; auch einige prosaische Werkchen patriotischer Tendenz im slavischen Idiom. —d.

Rullante (ital.) — rollend, wirbelnd; wird zuweilen gebraucht statt tremolo (s. d.). — Tamburo rullante — rollende Trommel, ist die kleinere Trommel, auf welcher in Orchestermusiken die Wirbel geschlagen werden, welche meistens dem Schlag der großen Trommel vorausgehen oder mit diesem zusammenfallen. a.

Ruloffs oder Roloffs u. Roeloffs (ausgespr. aber Ruloffs), Bortholomäus, Organist an der Hauptkirche und Director des Orchesters zu Amsterdam, ward auch geboren daselbst gegen 1740, und von verschiedenen Meistern, theils einheimischen theils fremden, gebildet. Er gehörte zu den guten Componisten seiner Zeit, fertigsten Violinspielern und nicht unbeliebten Dichtern. Alle seine Kräfte hatte er der Förderung der Musikcultur seiner Vaterstadt gewidmet. Nicht blos daß er selbst eine Menge Opern und Oratorien dichtete und componirte, und allerhand Gelegenheitsmusiken für Festlichkeiten ꝛc. fertigte, sondern er übersetzte auch mehrere französische und italienische Opern und andere Vocalmusiken, um sie in Amsterdam zur Aufführung bringen zu können und seinen Landsleuten zugänglicher zu machen. 1757 schon erhielt er eine Stelle als Violinist im Theaterorchester und 1773 ward er zum alleinigen Director ernannt. Orgel und Clavier verstand er weniger fertig und kunstgemäß zu behandeln; doch leistete er auch in dieser Beziehung in seinem Amte als Organist viel Schätzenswerthes, und war stets beseelt von einem regen Streben nach Besserem und Höherem. Er starb am 13ten Mai 1801. Im Jahre 1792 hatte er sich noch mit einer Sängerin, Dem. Andrecht, seiner Schülerin, verheirathet. Dieselbe ward von den Holländern um ihrer Stimme und ihres guten Vortrags willen sehr verehrt, ist sonst aber in der Kunstwelt wenig bekannt geworden.

Rumler, Johann, ein jetzt lebender Componist zu Hollowaus im Lidschower Kreise des Königreichs Böhmen, dessen bedeutendste Werke bis jetzt in folgenden bestehen: „Alliman oder Bonaparte's Armee in Aegypten" (heroisch-komische Oper in 2 Acten, 1804); „die Walpurgisnacht" (lyrisch-romantische Oper in 3 Acten, 1827, erhielt in Prag getheilten Beifall); Quintett für 2 Clarinetten, 2 Waldhörner und Fagott; Duett für 2 Flöten; Trio für 2 Clarinetten und Fagott; 3 Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen; Sonatine und Rondo für das Pianoforte; 8 Parthien Variationen für das Pianoforte, wovon eine Parthie mit Begleitung von Clarinette und Violoncell, und eine andere blos mit Violoncell. v. Wzrd.

Rumling oder Rumlingen, Sigismund Freiherr von, stammte aus einer alten hessischen, auch im Elsaß einst begüterten Familie, von welcher wir aber Nichts weiter zu berichten wissen, als daß die frühere französische Revolution auch ihr Besitzthum verschlang. Zu Ende des fünften Decenniums des vorigen Jahrhunderts kam er an den Hof zu München, ward Edelknabe und dann Cammermusikus des Churfürsten Maximilian Joseph II.,

der Kunst und Wissenschaft in seinem Lande in mancher Beziehung recht wesentlich förderte. Die Natur hatte ihn mit einem schönen Talente zur Kunst und besonders Musik ausgestattet. An den damaligen herrlichen musikalischen Instituten Münchens erwärmte sich dasselbe und entfaltete sich bald. Nach einer kurzen Anweisung in der Lehre des Generalbasses, der ein guter Unterricht in der praktischen Musik, namentlich im Spiel des Claviers und einiger anderen Instrumente und im Gesange, längst vorangegangen war, versuchte er sich in mancherlei Arbeiten, schrieb Sinfonien für die Hof-Academie, Ballets, Sonaten, Trio's ꝛc. Sein Streben ward allgemein anerkannt, und der Churfürst munterte ihn auf alle mögliche Weise auf. 1775 oder 1776 lernte ihn der damalige regierende Herzog Carl von Zweibrücken kennen und nahm ihn mit an seinen Hof, wo er die Intendanz der Herzogl. Capelle erhielt. Nun wandte er sich auch zur Vocalcomposition, um der damals auf dem Carlsberge unter Boucher's Direction bestehenden französischen Comödie, welche auch Ballette und die damals berühmten Operettchen von Monsigny, Desaides und Gretry aufführte, Compositionen zu liefern. Seine Studien gelangen. Es zeichnete unter so manchen Arbeiten dieser Art sich besonders vortheilhaft aus: „Poliqore" und „Romeo et Juliette," mit welcher letzteren Oper er auch nach Paris ging und sie daselbst zur Aufführung brachte. Nach seiner Rückkehr schrieb er besonders Lieder, Sinfonien, Tänze und organisirte die militärischen Musikchöre. Viele seiner Compositionen wurden gedruckt; doch zerstörte er selbst wieder das Meiste davon, und wollte gar nicht unter den Tonsetzern genannt seyn. In Folge der französischen Revolution ging er 1799 wieder nach München zum Churfürsten, der ihm nun ebenfalls die Würde eines Hofmusikintendanten übertrug. Einige Jahr später erhielt er eine Maltheſercommende, und eben war er im Begriff, sich auf dieselbe zurückzuziehen, als sie eingezogen und er wie seine Ordensbrüder mit einer jährlichen Pension entschädigt ward. 1818 erhielt er die besondere Aufsicht über die neue Königl. Hofcapelle zu München; doch war er nunmehr schon zu sehr an Jahren vorgerückt, als daß er, bei dem besten Willen, hätte Sonderliches in der Stellung wirken können. Nach kurzem Krankenlager verschied er am 7ten Mai 1825, ungefähr 78 oder 79 Jahre alt, denn Ort und Tag seiner Geburt kann Niemand seiner noch lebenden Bekannten genau angeben. Sein Nachfolger im Amte war Freiherr von Poißl, den er sich selbst dazu vom Könige erbeten hatte. B.

Rummel, Christian, Herzogl. Nassauischer Capellmeister in Biberich und fleißiger, wie auch sehr beliebter Componist. Von seinen näheren Lebensumständen ist bisher, aller deshalb gegebenen Mühe ungeachtet, Nichts zu erfahren gewesen; die bedeutendsten seiner gestochenen Compositionen für die Cammer und das Concert aber dürfen hier nicht unangezeigt bleiben und bestehen bis jetzt in folgenden: Quintett für Bassethorn, Clarinette, Hoboe, Waldhorn und Fagott; Quintett für Bassethorn, englisches Horn, Flöte Clarinette und Fagott; einige Parthien Variationen und andere Stücke für Harmonie- und Militärmusik; 6 Quartette für 4 Waldhörner; Concertino für die Clarinette mit Orchester-Quartett oder Pianoforte-Begleitung; Variationen für das Bassethorn mit Begleitung des Pianoforte; ein Militär-Concert für das Pianoforte mit Orchester- oder Quartett-Begleitung; 3 Parthien Variationen für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters; 4 Parthien Variationen für das Pianoforte mit Begleitung mehrerer Instrumente; 8 Parthien Variationen für das Pianoforte mit Begleitung einzelner Instrumente; 14 Parthien Variationen für das Pianoforte allein; 5 brillante Fantasien für das Pianoforte mit Begleitung einzelner Instrur

mente; große Sonate für Pianoforte und Violine; 2 große Sonaten, 5 Fantasien, 4 Divertissements, 2 Polonaisen und 2 Hefte Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen; mehrere Fantasien, Rondo's, Divertissements und andere Stücke für das Pianoforte; 2 Hefte belehrender Uebungsstücke für das Pianoforte, zum Gebrauch für Anfänger. v. Wzrd.

Auch wir gaben uns vergebens viele Mühe, Notizen zu einer Lebensgeschichte dieses Rummel zu erlangen. Seine näheren Bekannten schildern ihn uns als einen gleich achtungswerthen Musiker und Menschen, der sich hinsichtlich seines Alters jetzt (1837) noch in den besten Jahren befindet. Sehr glücklich ist Rummel im Arrangement größerer Orchesterwerke für Clavier, und, selbst güter Clavierspieler, in dem, was er zur Uebung sowohl für Anfänger als weiter Vorgeschrittene im Clavierspiele schreibt. So ist in dieser Beziehung besonders wohl noch hervorzuheben der „Cours d'éducation pour le Pianoforte," welchen er eigens für die Prinzessin von Nassau componirte, deren Lehrer er ist. Es sind dies Handstücke für den ersten Unterricht, in gehöriger Stufenfolge geordnet, die in Rücksicht auf ihren Zweck alle Empfehlung verdienen. Die übrigen Compositionen R's sind ziemlich alle im brillanten, doch nicht zu schweren Style gehalten und vornehmlich zur Unterhaltung geschaffen. Vielleicht werden wir in den Stand gesetzt, im Nachtrage seine Lebensgeschichte mitzutheilen. d. Red.

Rumpf, Conrad, um 1530 Capellmeister des Churfürsten von Sachsen, verfertigte mit Johann Walther gemeinschaftlich zur deutschen Messe die ersten Melodien, und machte sich sonst auch um den Kirchengesang sehr verdient, besonders dadurch, daß er Choralgesänge verbesserte und sie von eingerissenen Fehlern und üblen Gewohnheiten reinigte.

Rundgesang, ein zum geselligen Gesange bestimmtes Lied, in welchen einige Verse nach jeder Strophe, entweder unverändert oder mit einer kleinen Veränderung, oder einem Zusatze vom ganzen Chor wiederholt werden. Entweder machen diese Verse den Schluß jeder Strophe oder auch den Anfang derselben aus, oder es sind besondere Verse, welche immer wiederkehren. Von dieser Art ist der oft componirte Rundgesang von Voß: „Freund, ich achte nicht des Mahles ꝛc.," welcher in seiner Musik immer einem Rondo gleichen muß. Gewöhnlich indeß ist die Musik eines R's so eingerichtet, daß die Strophen erst von einzelnen Stimmen gesungen werden, und dann ein Chor die Anfangs- oder Schlußzeilen wiederholt. Rundgesang heißt ein solches Lied, weil ehedem (und auch jetzt noch) die Sänger dabei meistens im Kreise standen, sich bei der Hand haltend und beim Refrain tanzend oder trinkend. Gar niedliche Rundgesänge kommen in einigen franz. Opern vor, z. B. Berton's „Alice," Nicolo's „Cendrillon," im „Rothkäppchen" u. a. a.

Rungenhagen, Carl Friedrich, am 27sten September 1778 zu Berlin geboren, Sohn eines dortigen Kaufmanns, zeigte bereits als Knabe Sinn für die ernste Musik, erhielt jedoch erst später den ersten, unvollkommenen, Clavierunterricht. Außer der Neigung zur Musik zeigte er auch Anlagen zur Malerkunst, und trat in seinem 10ten Lebensjahre als Schüler in die Akademie der Künste zu Berlin ein, in der Absicht, sich dieser Kunst zu widmen. Als eine Probezeichnung, welche R. geliefert hatte, ihm nicht den gehofften Zutritt zum Zeichnen nach dem Leben verschaffte, entschloß er sich schnell, dem dringenden Wunsche seines Vaters nachzugeben u., obgleich gegen seine eigene Neigung, in dessen Geschäft einzutreten. Doch am Comptoir-Pulte mochte R. lieber Noten schreiben und zeichnen als rechnen. Seine

Fortschritte im Clavierspiele förderte Witthauer's Unterricht, so wie später die Anleitung des noch lebenden, hochbejahrten Concertmeisters Benda. In der Harmonie wußte sich R. aus Lehrbüchern zu unterrichten, da jede Anleitung fehlte, zugleich in Liedercompositionen sich versuchend. Nach des Vaters im Jahre 1796 erfolgtem Tode wandte R. seine ganze Thätigkeit der Erhaltung der Seinigen zu. Nur müßige Augenblicke wurden durch Uebung in der musikalischen Composition ausgefüllt. Die Nothwendigkeit, ohne Gebrauch des Claviers zu componiren, stärkte die Einbildungskraft des Jünglings. Auch das Maler-Talent fand Beschäftigung im Decorationsmalen für eine Privatbühne, für welche R. auch Operetten und Lustspiele schrieb und sich in der Orchester-Leitung übte; selbst als Sänger war R. hiebei thätig. Gegenseitige Mittheilungen mit zweien der ältesten Freunde, Hofrath J. P. Schmidt und dem 1831 verstorbenen Justizrath F. Wollank belebten R. zu fortgesetzter Productions-Thätigkeit. Im Jahre 1801 wurde R. Mitglied der Berliner Sing-Academie. Angeregt durch die dort aufgeführten Werke versuchte R. sich in geistlichen Compositionen. Achtstimmige Stücke und Versette, auch eine Missa für Männerstimmen, entstanden auf diese Veranlassung. Belehrende Winke des Professors Zelter nützten dem eigentlich ohne Anweisung in strenger Schreibart gebliebenen jungen Manne, welcher, der Musik sich ganz widmend, Zeit und Kräfte dem Broderwerb durch Musikunterricht hingab. In den Jahren 1807 bis 1813 leitete R. gewöhnlich die Gesangparthien in öffentlichen Concerten, und später viele mit dem Gottesdienst verbundene Kirchenmusiken. Den Antrag des Capellmeisters B. A. Weber, eine auswärtige Musikdirectorsstelle anzunehmen, mußte R. aus Rücksichten für seine Familie ablehnen. An der 1809 von Zelter gestifteten ersten Liedertafel nahm R. von ihrem Entstehen an thätigen Theil, und schrieb viele Lieder für diesen Gesang-Verein, dessen Meister er nach Zelters Tode, wie auch der Vorstand der jüngeren Liedertafel nach Berger und Klein, geworden ist. Auf besondere Veranlassung schrieb R. viele Cantaten mit Orchester-Begleitung, auch eine Anzahl geistlicher Motetten à capella, wovon mehrere im Druck erschienen sind. Im Jahre 1812 machte R. des genialen C. M. v. Weber persönliche Bekanntschaft, dessen lebendiger Geist günstig und ermunternd auf ihn einwirkte. Für die Bühne schrieb er ein vaterländisches Singspiel, welches in Berlin und Stettin im Jahre 1814 aufgeführt wurde. Im Jahre 1815 wurde R. als Dirigent bei der Sing-Academie neben Zelter erwählt; obgleich nur gering besoldet, fühlte er sich glücklich in einer Wirksamkeit, die seinem Talente wie seinem Gemüthe zusagte. Die tüchtigen Meisterwerke der Vorzeit dienten ihm als Vorbilder bei eigenen Arbeiten, für welche der späte Abend oder die Nacht nur übrig blieb, da der Tag dem Unterrichten angehörte. Unter vielen Etudien-Arbeiten entstanden Motetten, ein 8stimmiges Te Deum, ein Stabat mater (gedruckt), das Oratorium von Metastasio „la morte d'Abele" und manche Gelegenheitsmusik, auch Quartette und Sinfonien. Unbemittelte Schüler, welche Anlagen zur Musik zeigten, fanden in ihm einen uneigennützigen Lehrer. In dem verstorbenen B. Klein hatte R. einen zur Tonkunst berufenen Mann kennen und dessen edle, tiefe Richtung schätzen gelernt; auch erneuerte sich die schon früher gemachte Bekanntschaft L. Berger's. Die Bekanntschaft mit Kolbe, Dähling, Wach u. Begas war ihm von Werth, da Umgang mit gebildeten Männern vom Fach günstig auf Tonkünstler einzuwirken vermag. Im Jahre 1825 ernannte das K. Ministerium der geistlichen Angelegenheiten R. zum Musikdirector. Der Wunsch, sein deutsches Vaterland und den Musikzustand desselben durch Reisen kennen zu lernen, erfüllte sich erst im Jahre 1828.

Zu Zelters 70stem Geburtstage componirte R. im Auftrage der Singacademie eine hiezu von Göthe eigens gedichtete Cantate, welche am 11ten December 1828 mit Erfolg aufgeführt wurde. Am 15ten Mai 1832 starb der vieljährige Director der Sing-Academie, Professor Zelter; eine würdige Todtenfeier, meistens aus dessen eigenen Arbeiten bestehend, wurde ihm angeordnet. Neun Monate lang führte R. das interimistische erste Directorat der Sing-Academie, bis die vollgültige Wahl am 22sten Januar 1833 ihn zum bleibenden Director derselben bestimmte. Am 2ten Mai desselben Jahres wurde R. von der Academie der Künste zum Mitgliede des Senats für die musikalische Section ernannt. Dem dahingeschiedenen Fürsten Anton Radziwill (s. d.), dem Beschützer und Anhänger der Sing-Academie, ordnete der neue Director eine herzerhebende musikalische Gedächtnißfeier an. Auch als Oratorien-Componist gab sich R., seiner amtlichen Stellung gemäß, kund; das Oratorium „Christi Einzug in Jerusalem" von C. Grüneisen wurde im März 1834 beifällig aufgeführt. Thätig und mit regem Eifer fährt der seiner Kunst ganz angehörende Mann nun fort, für das Wohl der Singacademie zu wirken; u. die treueste Anhänglichkeit der Mitglieder wird dafür ihm zum Lohne. — Betrachten wir R. als Componisten insbesondere, so scheint er vorzugsweise wohl zum Kirchenstyle berufen. Würde u. männliche Einfachheit im Ganzen, kräftige Haltung der Harmonie und dabei ausdrucksvolle und fließende Melodien zeichnen ihn hier überall aus. Rund und sicher angelegt und ausgeführt ist Alles und nirgends der Natur Zwang angethan. In früheren Jahren, wo er seinem Geiste nur ein Aufschwingen an den Wärmfeuern anderer großer Muster gestatten zu dürfen glaubte, waren seine Werke mehr Nachbildungen jener italienischen Originale aus der besseren Zeit; erst neuerdings hat er sich zu einer gewissen Selbstständigkeit und eigenen freien Schöpfung hinaufgearbeitet. Am deutlichsten giebt sich das kund in dem genannten Oratorium „der Einzug Christi in Jerusalem" von Grüneisen. Das Werk hat kein sonderliches Glück gemacht; aber wer der Musik die Schuld davon zuschreiben wollte, würde einen Verrath an der Kunst selbst begehen. Das läßt sich der Dichtung nicht absprechen, daß sie auf eine einfache Weise den biblischen Text mit religiöser Empfindung commentirt; aber Alles, was das Oratorium erst zu einem dramaähnlichen Werke macht, geht ihr ab: poetische Durchführung und rasches Vorübergehen der handelnden Momente. Für Rungenhagen entstand daraus die Nothwendigkeit, eine ganz neue Form der Sologesänge zu wählen, die eine Wiederholung der Motive ausschließt, um das schon zu Weitschweifige nicht noch weitschweifiger zu machen, wodurch aber die Stärke des Ausdrucks bedeutend verlieren mußte. Mächtig dagegen sind die Chöre dieses Oratoriums, und wir möchten sie die Glanzpunkte des ganzen Werks nennen, z. B. „Du heißest Wunderbar," „Das Gras verdorret," „Kommt her, ihr Mächtigen auf Erden," und die prächtige Fuge „Hosianna! Amen!" im Schlußchore des ersten Satzes. Ein edler, wahrhaft christlicher Sinn spricht aus R's sämmtlichen Kirchenwerken, und das ist uns Bürge, daß R., bei gehörigem Zusammenraffen seiner schönen Kräfte, wahrhaft Großes zu leisten im Stande seyn und einer unserer ersten Kirchencomponisten werden wird, denn nur auf solchem Grunde baut die göttliche, die himmlische Kunst ihre Tempel. Dr. Sch.

Ruppe, Friedrich Christian, geboren zu Salzungen am 18ten Febr. 1771, und gestorben zu Meiningen als Herzogl. Rath und Cammersecretär am 14ten August 1834, lebte von Jugend auf vorzugsweise der Musik, so daß seine übrigen Berufsgeschäfte ihm nur als ein Hinderniß erschienen,

einer Lieblingsneigung ganz zu folgen, und hat sich manche und große Verdienste um die Kunst, wenn auch, Umstände halber, nur im engeren Kreise erworben. Sein Vater, eigentlich Hutmacher von Profession, war zugleich Orgel- und Instrumentenmacher und Organist zu Wildprechtsrode. Sein einziger älterer Bruder, Christian Friedrich, von dem wir leider aber weiter keine Kenntniß haben, als daß er mehrere Clavierwerke im Haag herausgab, studirte in Leiden die Rechte, bildete sich dabei jedoch auch zu einem guten Clavierspieler und ward später zum Professor der Musik daselbst ernannt. Nach dem Tode seines Vaters (1786) ging er in der Absicht, Theologie zu studiren, auf das Gymnasium zu Eisenach, die nöthigsten Lebensbedürfnisse sich durch Clavier-Unterricht erwerbend, da durch den großen Brand zu Salzungen (1786) seine Familie ziemlich ihr ganzes Vermögen verloren hatte. Nur ein halbes Jahr war er in Eisenach, als sich, durch einen glücklichen Zufall, sein ganzes Lebensschicksal entschied. Der Herzog Georg von Sachsen-Meiningen nämlich hörte ihn beim Gottesdienste Orgel spielen, erkannte sein musikalisches Talent, nahm ihn mit in die Residenz und sorgte hier für seinen Unterhalt und seine Ausbildung. Er besuchte das Lyceum daselbst und erhielt Unterricht in der Theorie der Musik, so wie im Violinspiele, studirte dann, nach dem Willen seines Wohlthäters zu Jena die Cameralwissenschaften, und besuchte nachher, zu seiner weiteren Ausbildung, auf einige Zeit Weimar, Dessau und Wörlitz. Nach seiner Rückkehr ward er bei der Cammer angestellt und 1798 zugleich Mitglied der Herzogl. Capelle, wo er als Violinspieler im Orchester und besonders als sehr fertiger Concertspieler auf dem Pianoforte gute Dienste leistete. In der Folge wurde ihm auch der Unterricht in der Musik bei den Fürstl. Kindern übertragen. Ohngeachtet seiner vielen Berufsgeschäfte als Cameralist arbeitete er stets sehr fleißig in der Tonkunst, componirte nicht nur mehrere Concerte und andere Stücke für das Pianoforte, sondern versuchte sich auch in fast allen übrigen Gattungen von Tonstücken, von denen indessen nur einige gedruckt und daher nur wenige dem größeren musikalischen Publikum bekannt geworden sind, obgleich alle, mehr oder weniger, sein vorzügliches Talent und seinen Fleiß beurkunden. Viele Musikfreunde Meiningen's erinnern sich noch mit Vergnügen mancher von ihm componirten und zur Aufführung gekommenen größeren Gesangwerke, z. B. „Leiden und Tod Jesu," „der verlorene Sohn," „Friedens-Cantate" u. a. m. In seiner letzten Lebenszeit hatte er ein Pianoforte-Concert mit Chor verfertigt und bei Hofe aufgeführt, das sehr viel Schönes und Eigenthümliches enthält, auch ohne Chor noch ein interessantes Musikstück bleiben würde und wohl verdiente, veröffentlicht zu werden. So befinden sich unter seinem Nachlaß auch noch einige herrliche Trio's, Quartette und Quintette für Pianoforte und andere Instrumente, die eher des Drucks werth sind, als manche der gleichnamigen Stücke, womit der Musikverlag unsere heutigen Dilettanten überhäuft. Auch als Mensch hatte R. einen ganz eigenthümlichen Charakter. Herzlich gut, aufrichtig und gerade, hatte er einen humoristischen Zug, u. war gern witzig, ohne satyrisch zu seyn. In der Tonkunst war er Enthusiast, und unerschöpflich im Gespräche darüber, wobei ihm Nichts abging als selbst die allergewöhnlichste Weltklugheit. In seinen letzten Lebenstagen arbeitete er noch an einer Oper: „der Sieg der Tugend." Leider aber gränzte seine große Lebhaftigkeit und sein ungezügelter Kunstenthusiasmus an eine wirkliche Geisteszerrüttung, so daß man ihn nur selten an die Arbeit lassen durfte, wenn sie gelingen sollte, und das Werk ist unvollendet geblieben.

Rußland — Russische Musik. Die Länder, welche gegenwärtig das russische Reich bilden, wurden von den Sängern des Alterthums, die nach Homer einige Kenntniß von ihnen hatten, mit Kymmeriern bevölkert; nach Herodot wohnten Hyperboräer und die Völker jenseits der europäischen Gallier daselbst, auch setzt er die Agripäer und Issedonen, an deren Gränzen die Gold hütenden Greife waren, in das südliche Rußland. Als sich die geographischen Kenntnisse verbreiteten, ward das jetzige Rußland mit dem Gesammtnamen Skythien belegt, die Bewohner desselben aber Skythen genannt. Von dem Umfange und der Beschaffenheit dieser Länder, ihrer Cultur ꝛc. ꝛc., besaßen die Alten eine nur sehr mangelhafte Kunde, und die Begebenheiten der sie bewohnenden Völker blieben ihnen ziemlich ganz unbekannt. Verzichten wir daher auch auf eine Schilderung des vielleicht musikalischen Treibens dieser Urbewohner, denn erst allmählig trat aus dem Nebel abentheuerlicher Sagen die große Völkerfamilie der Sauromaten oder Sarmaten in deutlicheren Umrissen hervor, von deren Volksstämmen die Jazygen und die Rhoxolanen als die merkwürdigsten genannt werden, die in den Donauländern vom Dnepr aus bis zur Weichsel wohnten. Auch sie aber waren schon vor der Völkerwanderung verschollen und wo sie gewohnt, erschienen die Slaven, die von den Ufern des schwarzen Meeres und von der Donau durch die Völkerzüge der Alanen, Gothen und Hunnen aufgestört, sich nach und nach über einen großen Theil von Europa verbreiteten und im 6ten Jahrhunderte bereits das Meiste von Polen und Rußland besaßen. Ein slavischer Stamm soll, von Walachen gedrängt, nach dem Dnepr gegangen seyn und daselbst Kiew, nach dem Stammhaupte Kij genannt, erbaut haben. Diese Völkerschaft hieß die Polänen; ein anderer Stamm rückte weiter nach Norden vor und erbaute Nowgorod. Von den Polänen soll später Polen und dem andern Stamm ein Theil von Rußland überwältigt und angebaut worden seyn. In den nördlichsten Theilen des europäischen und asiatischen Rußlands aber wohnten die Finen oder Tschuden, ein weit verbreitetes Urvolk, welches bis auf die neueren Zeiten die Grundzüge seiner Eigenthümlichkeit beibehalten hat; dann die Letten, beides nie erobernde Völker, die nach und nach von den Slaven unterworfen wurden, so daß wir diese überhaupt als die Voreltern der heutigen Russen, wenigstens in den cultivirteren Landstrichen, ansehen dürfen. Und eben von diesen Slaven ward auch die Musik schon leidenschaftlich geliebt. Sie war eine ihrer Lieblingsbeschäftigungen, so daß sie selbst auf ihren Reisen, anstatt der Waffen, oft Harfen und Lauten, welche sie selbst verfertigten, bei sich trugen, und nicht blos am friedlichen Heerde, sondern auch in der Schlacht, vor dem Feinde, ertönten ihre Lieder. Doch war die ganze Verfassung und Lebensweise der damaligen Slaven durchaus nicht geeignet, der Musik einen höhern Aufschwung zu geben. Sie, die sich im 9ten Jahrhunderte schon bis zur Ostsee ausgebreitet hatten, lebten nämlich Anfangs in einer rein patriarchalischen Verfassung, nach welcher jeder Hausvater Herr seiner Familie war. Erst als die christliche Religion sich in den Russischen Ländern immer mehr und mehr zu verbreiten anfing und mit ihr auch die Musik in die Kirche einen regeren Eingang fand, was zu der Zeit geschah, als die Slaven sich unter einen Herrscher (Rurik) begeben und jetzt eigentlich erst das große russische Reich (864) gebildet hatten, — erst jetzt erhielt dieselbe eine größere künstlerische Bedeutung, wenigstens so weit, daß man eine Geschichte der Musik in Rußland damit beginnen kann, wenn gleich damit auch alles eigentliche Nationale und Eigenthümliche von ihr wich. Mit dem christlichen Kirchendienste nämlich erhielten die Russen auch die

Kirchenmusik aus Griechenland, und diese hat zum größten Theile alle Grundzüge der Griechischen Musik durch alle Jahrhunderte hindurch behalten. Bleiben wir zunächst bei dem Gegenstande stehen. Aehnlich der Griechischen Kirche hatte und gestattete auch die Russische niemals bei sich den Gebrauch musikalischer Instrumente, sondern begnügte sich stets mit dem bloßen Gesange; und selbst dieser Gesang war seit den ersten Zeiten der Aufklärung Rußlands durch den christlichen Glauben, nach dem Beispiele der ursprünglichen Griechischen Kirche, mehr einstimmig, recitativisch, ohne Cadenzen und Tackte, nur nach Accenten oder Betonungen abgemessen und selten sich weiter als auf 3 Noten erstreckend. Er wird Säulengesang (Stolpowy) genannt, was in Römischer Kirche cantus planus heißt. Für denselben ist nach der 15ten Regel der Laodiceischen Kirchenversammlung bei den Russen auch das Amt eines besonderen Kirchensängers (Djak oder Djatschka, Cantor) eingeführt. Weil aber die Griechen selbst ihren Säulengesang zu verzieren anfingen und für denselben kunstreichere Sänger unter dem Namen Domestikoi einführten, so ging dieser domestische oder demestische Gesang auch in die russische Kirche bald nach ihrer Gründung über. Nach dem Berichte des sogenannten Joakimischen Jahrbuches wurden schon zu Wladimir dem Großen aus Constantinopel, mit dem Metropoliten Michael den Bolgaren, Domestici von (Bulgarisch-) Slavischer Abstammung geschickt. Uebrigens war auch dieser domestische Gesang einstimmig, d. h. nur von einem Domesticus gesungen, mit Begleitung der übrigen Sänger oder des Volkes, entweder nach derselben Weise oder nur mit der Quinte oder dem Baß (Basso continuo), in einem Ton durch das ganze Stück, wie dies noch jetzt in allen Griechischen Klöstern im Orient zu geschehen pflegt. Daher war der älteste Gesang auch in der Russischen Kirche blos melodisch, und der Domesticus verzierte ihn nur, nach Grundlage der Quinte oder der Baßnote, mit verschiedenen Variationen und Uebergängen der Stimme. Außer dem domestischen nahm die Kirche zu Constantinopel im 11ten Jahrhunderte einen vielstimmigen symphonischen Gesang an, welcher zu derselben Zeit auch in Rußland eingeführt ward. Das Russische Jahrbuch, welches unter dem Namen der Stepennaja Kniga (Stufenbuch) bekannt ist, behauptet, daß im Jahre 1053 aus Constantinopel zu dem Großfürsten von Kiew, Joroslav, 3 Griechische Sänger gekommen seyen, welche in der Russischen Kirche einen Gesang für 8 Stimmen (octoëchus) und einen 3stimmig-symphonischen und vorzüglich schönen domestischen Gesang (cantus domesticus) einführten. *) In den folgenden Zeiten wanderten gleichfalls viele geschickte Sänger aus Griechenland nach Rußland, und die von Griechischen Sängern unterrichteten Slaven begannen, eigenthümliche Sangweisen (toni seu modi) zu erfinden, wodurch die verschiedenen in der Russischen Kirche gebräuchlichen Sangweisen, als: die Griechische, Bolgarische, Kiewische, Tschernigorische, Nowogorodische, Susdalische ꝛc. entstanden sind. Doch wurden sie alle nur für eine Stimme gesetzt, und erst in späteren Zeiten fing man an, Baß und Prime zu derselben zuzufügen. Im 17ten Jahrhunderte aber wurde auch der domestische Gesang für 4, 8, 12 und noch mehr symphonische Par-

*) Unter dem Gesange für 8 Stimmen ist hier aber nicht etwa ein symphonischer, sondern nur einstimmiger, nach verschiedenen Sangweisen zu verstehen, von deren 4 bei den Griechen gerade (toni recti) und 4 schiefe oder schräge (toni obliqui) hießen. Der dreistimmige Gesang war allerdings ein symphonischer, ein Trio, und ist auch in Rußland lange in Gebrauch geblieben, unter dem Namen 3zeiliger, bis die vielstimmigen Gesänge endlich überhaupt Eingang fanden.

thien oder Stimmen eingerichtet, besonders in Lobgesängen, doch immer noch ohne Cadenz. Diesen Gesang führte in der Russischen Kirche besonders Nikon, früher Metropolit zu Nowgorod, nachher Patriarch zu Moskwa, ein. In der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, besonders unter dem Zaren Feodor Alexejewitsch, einem Freunde der Musik, waren die Singlehrer und Directoren größtentheils Polen und nachher Klein-Russen; und sie waren es, welche statt des accentischen den tactmäßigen (Mensural-) Gesang einführten. Gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts, unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth, fand der Italienische Gesang in die Russische Kirche Eingang, und während der Regierung der Kaiserin Catharina II. vervollkommnete sich derselbe. Zu den ersten Directoren dieses Gesanges gehörte Galuppi, welcher 3 Jahre am Russischen Hofe diente und nicht blos mehrere Kirchenmusiken für die Russische Kirche componirte, sondern auch einige tüchtige Kirchencomponisten bildete. Zu diesen gehörten unter den früheren besonders: der Pole Ratschinsky, der bei dem Grafen Rasumofsky diente, und der Hofmusikus Berefofsky; unter den neueren vorzüglich Bortnänsky. Wenige andere lassen sich diesen anreihen. Was Rußland sonst an Kirchenwerken besitzt, ward ihm von Ausländern geliefert, an denen es in den Hauptstädten denn auch nie fehlt. Uebrigens wird in den Russischen Kirchen-Notenbüchern noch immer die alte melodische, accentische Musik ohne Takteintheilung nach verschiedenen Singweisen, z. B. die Säulen-, Reise-, Griechische, Bolgarische, Kiewische Sangweise und andere beibehalten. Diejenigen Sangweisen jedoch, die man bei den Russen die Griechischen nennt, haben sich schon von ihren Mustern entfernt und sich mehr bei den Serbiern und anderen slavischen Völkern, die sich zum Griechischen Lehrbegriff bekennen, erhalten. Indessen besteht diese Entfernung mehr in der Melodie, und nicht in den Tonarten und Pausen, welche auch bis jetzt noch bei den Russen rein Griechisch geblieben sind. In den Versen aber, welche Podobna heißen, sind, damit die Sänger nicht Pausen und Uebergänge verwechseln, dieselben für den Gesang mit Sternchen bezeichnet. Der Text des Russischen Kirchengesanges, wie man die ganze Russische Kirchenmusik wegen ihrer gänzlichen Entblößung von instrumentaler Begleitung eigentlich nennen sollte, besteht, wie bei den Griechen, in Psalmen und verschiedenen dichterischen Liedern, aus dem Griechischen übersetzt oder auch nach ihrem Muster Slavonisch abgefaßt. Bei den Griechen sind viele dieser Lieder und besonders diejenigen, welche Irmos genannt werden und einige vollständige Canone, in metrischen jambischen Versen abgefaßt; der größere Theil jedoch in Prosa, nach den Sylben und Pausen des Gesanges abgemessen. Die Gesänge der Russischen Kirche sind alle prosaisch, obwohl einige aus Versen übertragen sind. Eine Ungleichheit der Sylbenzahl in der Uebersetzung mit der des Originals hinderte indeß nicht, die Singweise des Oirginals beizubehalten, weil es in Recitativen und gehaltenen Gesängen leicht ist, die überflüssigen Sylben einzufügen und die zu geringe Sylbenzahl zu dehnen.

Ziemlich gleich der Russischen Kirchenmusik ist auch das Schicksal der Russischen Oper, d. h. auch diese ist zum größten Theile nicht aus eigenen inneren Kräften hervorgegangen, von Russischen Talenten erzeugt und gepflegt, sondern von auswärts her eingebracht und stets nun auch als ein geborgtes Gut, unter fremder Aufsicht selbst gehalten, nur geliebt und genährt. Im Jahre 1758 erhielt Rußland sein erstes Theater. Es war damals aber nur eine Privatbühne, auf der wohl schon einige Sachen von Moliere, indeß noch durchaus keine Oper zur Schau kam, bis die Kaiserin Katharina II. es an ihren Hof zog. 1764 ward durch Sumarokoff's

Bemühung die erste Oper auf diesem Theater gegeben, und der Erfolg bewirkte bald mancherlei Einladungen der ansehnlichsten Talente Italiens, Frankreichs und Deutschlands nach Petersburg, um das neu erstandene Institut zu pflegen. Von 1766 sandte diese Kaiserin auch, deren Regierung ein Zeitraum des Glanzes und der Größe für Rußland war, auf ihre Kosten eingeborne Talente ins Ausland, besonders nach Italien und Frankreich, um sich hier für die Kunst zu bilden. Indeß, übertrafen sie bei ihrer Rückkehr auch, was vor ihnen Vaterländisches da gewesen, so waren ihre Leistungen doch immer noch zu unbedeutend, als daß das Fremde hätte darüber entbehrt werden können; und auffallend genug ist alles das, ungeachtet der großen Menge von angesehenen Künstlern, welche aus Deutschland, Italien und Frankreich, schon um des bedeutenden Lohnes willen, der ihrer dort harrt, stets nach Rußland strömten und zum nicht geringen Theile sogar Jahre lang sich dort aufhielten und noch aufhalten, die beinahe 3/4 Jahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag so geblieben: Rußlands dramatische Musik war, wenigstens ihrem größeren und glänzenderen Theile nach, immer eine fremde, entweder italienische, deutsche oder französische, deren Fortschritte und Veränderungen wir seit der Zeit denn um so mehr auch hier wiederfinden, als immer bedeutende Männer des Auslandes mit an der Spitze der Opernaufführungen standen. Seit 1827 besaß Petersburg sogar mehrere Jahre hindurch 4 verschiedene Operntheater auf einmal: ein deutsches, französisches, italienisches und ein russisches. Absichtlich nennen wir dieses zuletzt, denn immer waren und sind seine Leistungen die geringsten. Die Russische Bühne besitzt bis jetzt noch keinen Nationalcomponisten, wenn man nicht einige Operetten und Vaudevilles, die von Russen in Musik gesetzt worden sind, als einen geringen Anfang des Anbaues dieses Kunstzweiges gelten lassen will. Allerdings hat der Capellmeister Cavos einige große Russische Nationalopern in Musik gesetzt, auch vom Capellmeister Sapienza sind 2 componirt worden, aber keineswegs in russischem, sondern im rein italienischen Geschmacke, so daß sie schwerlich für ein russisches Gut gelten können. Ausserdem besteht das Russische Repertoire aus lauter Uebersetzungen. Am glänzendsten ist jetzt das deutsche Theater ausgestattet, besonders seitdem (1830) die italienische Oper aufhörte und deren Orchester der deutschen zugetheilt ist, wofür diese aber auch italienische Opern aufführen muß. Wenn das Personal der Nationaloper sehr mangelhaft ist, so hat das seinen nächsten Grund darin, daß keine ausländischen Künstler dazu gebraucht werden können, und in ganz Rußland existiren, außer den beiden Kaiserlichen Theatern in Petersburg und Moskau, nur noch 3 kleinere Russische Privattheater, nämlich in Orel, Tula und Nischnij-Nowgorod. Da aber selbst die Moskauer Oper noch weit unvollkommener ist, als die Petersburger, so ist nicht zu erwarten, daß sich an den letztgenannten kleinen Theatern nur einigermaßen bedeutende Sänger befinden werden. In Petersburg besteht zwar schon seit vielen Jahren eine dramatische Schule, in welcher junge Russen beiderlei Geschlechts für die Bühne gebildet werden, und das Schauspiel und Ballet hat auch schon manchen guten Zuwachs aus derselben erhalten; allein an Sängern und Sängerinnen ist immer der größte Mangel. Der Einfluß des Klima's scheint die Hauptursache davon zu seyn, denn an Gesangsfähigkeit fehlt es den Russen durchaus nicht, und gute Lehrer befinden sich auch stets bei ihnen, wie in diesem Augenblicke z. B. J. Leopold Fuchs, der auch eine „praktische Anleitung zur Composition" schrieb, welche das erste Lehrbuch ward, das man ins Russische übersetzte, und der die Ode „An Gott" von dem

berühmten Russischen Dichter Derschawie als Oratorium in Musik setzte. Eine Singacademie in Petersburg leitet ein gewisser Beling, aber sie besteht aus fast lauter Dilettanten. — Der Oper an schließt sich die Concert- und überhaupt Cammermusik; auch sie ist größtentheils in Händen ausländischer Künstler. Kein Land wohl ist so arm an eingebornen Virtuosen als das große Rußland, während doch kein Land wieder so reich an begeisterten und jederzeit zu großen Opfern für die Kunst bereiten Musikfreunden ist als eben Rußland. Es scheint ein Widerspruch darin zu liegen, aber es ist keiner. In Petersburg, Moskau, Riga und a. Städten treffen wir achtungswerthe Dilettanten und Vereine: ihre Leiter jedoch sind gewöhnlich Ausländer, und zwar Deutsche. Von Claviervirtuosen kennt man den großen Field; Mayer und A. sind keine Russen. Doch befinden sich unter den Dilettanten auch glänzende Talente, und meist haben diese vornehme Namen. Ein ausgezeichneter Violinist ist Alex. von Leroff in Petersburg; auf dem Violoncell leistet der kunstgebildete Graf Wielhorsky wahrhaft Großes, und als Sängerinnen werden vorzugsweise die Damen Lisiansky und Varonine genannt.

Nur in der eigentlichen Volksmusik hat sich in Rußland ein eigenthümlicher nationaler Charakter bewahrt, und der Grund davon mag seyn, daß hier vorzüglich das Lied vorherrscht, und dieses durchgängig einer früheren Zeit angehört. Der Russe singt, und das ist ihm die höchste Musik; aber eine so entschiedene Vorliebe er auch für die Vocalmusik hat, bewegt er sich doch nur in einem besondern engen Gebiet derselben. Die eigentliche romantische Dichtung hat in Rußland niemals Früchte getragen; alles Edle, Erhabene und Liebliche, was z. B. die griechische, nordische oder südliche Romantik schuf, fehlt in Rußland. Mag auch darin ein Grund liegen, warum die Oper durchaus keinen nährenden Stoff in Russischem Blute finden will. Schukoffski versuchte sich nur in Balladen, in denen er Bürger und Schiller nachahmte; er bewies, was das Talent auch in ungewohntem Kreise vermag; sein Unternehmen war verdienstlich, aber dem Lande und Volke blieb es dennoch fremd. Nur das Lied und die Sage ist diesem eigen, und hier finden wir es auch ganz Russisch, wie gesagt aus dem Grunde des Alters, denn alle Volkslieder der Russen scheinen auf eine zusammenhängende Volkssage hinzuweisen, die ursprünglich vielleicht in einem großen Epos vorhanden war und größtentheils den Jahren 1015—1224 angehört. Von altslavischer Mythologie finden sich noch die reinsten Anklänge. Der Mittelpunkt des ganzen Sagenkreises, wie wir ihn in den Volksliedern finden, ist Fürst Wladimir mit seinen Rittern, ähnlich dem fränkischen Carl und englischen Arthur. Veredelt ist freilich darin Wladimirs Charakter, doch mußten sie in ihm auch den Helden des Alterthums finden, denn er war der Stifter des Russischen Reichs, erster christlicher Fürst und Kriegsheld. Nach ihm, unter der Herrschaft der Mongolen, konnte sich keine Heldensage mehr bilden und als diese vertrieben waren, war die Zeit der Heldenlieder vorüber. Außerdem hören wir in den Russischen Volksliedern die Helden Filipat und Tschinagrip nennen, die Entführung der Stratigovna und die Hochzeit der Devginiva erwähnen ꝛc. Die Helden der Tafelrunde versammeln sich übrigens blos, um zu essen und zu trinken; besonders wird Macht und Kraft des Mannes nach seinem Vermögen im Trinken geschätzt. Die Glanzperiode der Russischen Volkslieder war unter der Regierung Peters des Gr. und der Elisabeth, und in der That ist auch aus dieser Zeit ihre schönste Seite immer die musikalische geblieben. Kein Volk hat so viele und zugleich so schöne National-Melodien

aufzuweisen als das Russische, aber begeistert ist es für sie auch vom Throne bis zur Hütte. Gewöhnlich werden die Russischen Volkslieder hinsichtlich ihrer Musik eingetheilt in harmonische und melodische. Jene stehen fast alle in Moll und haben ein langsames Tempo; diese in Dur, sind von rascher Bewegung und werden meistens auch zum Tanz gesungen. Am verbreitetsten und beliebtesten sind immer die harmonischen, die auch ein so rein musikalisches Gepräge tragen, daß Paisiello unter Anderen einst ihre Entstehung im Munde des Volks schlechterdings bezweifeln und für ihren Schöpfer irgend einen gediegenen Musiker angesehen wissen wollte. Der deutsche Pratsche, welcher sich einst mit der Sammlung Russischer Volkslieder beschäftigte, fand eine auffallende Aehnlichkeit zwischen den Melodien der Russischen Chorreihen und dem angeblichen Musikfragment aus dem ersten Pythischen Gesange, welches Kircher in seiner Musurgie bekannt gemacht hat. Eine besondere Gattung jener Tanzlieder machen die sog. Zigeunerlieder aus, bei welchen blos zigeunerisch getanzt werden kann. Gemeiniglich schlagen die Tanzenden dabei zu jeder Note den Takt mit dem Fuße, weshalb man jene Lieder auch mit der Benennung „zu drei Füßen" bezeichnet. Den Reihen tanzen gewöhnlich Chöre von Mädchen und jungen Frauen ohne Mannspersonen, und singen sich selbst dazu die Melodien. Selten begleitet der Russe sein Volkslied mit einem Instrumente; geschieht es, so ist es eins jener nationalen Instrumente, die, wie die Lieder, sämmtlich fast sehr hohen Alters sind, wie die Gussel (oder Gußli und Güßla), Balaleika, der Guddok, das Kuhhorn, die Schalmey oder Rohrpfeife, Doppelflöte, Panflöte, Sackpfeife oder Dudelsack und die Löffel. Man vergleiche alle diese Artikel, und Abbildungen von den Instrumenten findet man unter anderen auch in dem 1828 erschienenen Buche „Stimmen des Russischen Volks in Liedern" von Goetze, wo auch 15 Melodien solcher Volkslieder mitgetheilt sind. Unter den neueren Componisten von Russischen Volksmelodien, deren wir indeß nur sehr wenige zählen, zeichnete sich besonders der 1831 verstorbene Staatsrath Koloffsky aus. Man kann nicht sagen, daß jene Instrumente, von denen die Gussel im Asiatischen Rußland Domrat heißt, fein oder zierlich und kunstgemäß gebaut sind, und doch zeugen sie von Kenntnissen der Mechanik und Akustik. — Zur Nationalmusik der Russen gehört endlich auch die sog. Russische Jagd- oder Hornmusik. Die Geschichte der ersten Entstehung dieser Musik findet man unter dem Art. Maresch. Sie besteht aus lauter sog. Russischen Jagdhörnern, deren jedes nur einen Ton giebt. Es ist dieses Horn aus starkem Messingblech in der Form eines langen Trichters verfertigt. Maresch verschaffte sich 37 dergleichen, die einen Umfang von 3 Octaven ausmachten. Die tiefsten Hörner sind 7 bis 8′ lang, die höchsten 1 — 1½′. Jedes Horn verlangt einen Spieler, der so lange pausiren muß, bis der Ton, welchen sein Horn angiebt, in dem eben auszuführenden Tonstücke gebraucht wird. 1753 ließ sich eine Gesellschaft zum erstenmale mit einer solchen Musik vor dem Kaiserlichen Hofe hören. Seitdem hat sie sich nun aber so vervollkommnet, daß die schwersten Ouverturen in dem geschwindesten Zeitmaaße mit Laufern, Trillern, Arpeggiaturen auf das deutlichste ausgeführt werden, so daß man ein einziges Instrument zu hören glaubt. Die Wirkung ist besonders im Freien und in einiger Entfernung, namentlich auf und an dem Wasser, gut, und der einer Orgel ähnlich. Vorzüglich imposant ist das Anschwellen der Töne. Statt 37 Hörner für 3 Octaven, dann 49 für 4 Octaven, hat man jetzt 60 für 5 Octaven. Jeder Bläser hat 1 oder 2 Hörner und ein Notenblatt, auf dem nur ein Ton und alle übrigen

Pausen angegeben sind. Er zählt nun genau und giebt, so oft die Reihe an ihn kommt, den Ton an. Die Russischen Großen lieben diese Hornmusik leidenschaftlich und viele haben auf ihren Gütern dergl. mit lauter Leibeigenen besetzt. Auch mehrere Regimenter haben solche Hornmusik. Im Jahre 1834 war unter Anführung eines gewissen Koslof eine Gesellschaft mit solcher Russischen Hornmusik auf Reisen in Deutschland, und ließ sich unter anderen in Leipzig, Weimar ꝛc. hören, wo sie in ihrer Art vielen Beifall fand.

Fügen wir nun noch einige Nachrichten über die ältere Russische Notenschrift zu. Jetzt ist diese natürlich ganz die unsrige; allein die Russischen Slaven entlehnten Anfangs von den Griechen die alten Buchstaben-Noten, und als die Griechen selbst sich im Mittelalter von diesen alten Zeichen entfernten, erfanden auch die Russen, bei Erfindung ihrer neuen Sangweisen für die Kirche, einige neue, den Griechen unbekannte Zeichen, veränderten selbst die entlehnten bedeutend und verwandelten die Buchstaben in verschiedene Häkchen, weshalb diese Slavisch-Russischen Noten auch gehäckelte genannt werden. Für den Umwandler dieser Noten und Erfinder der sogenannten Sohlen an den Hacken wird ein gewisser Joann Schadurow, Joakims Sohn, der um das 16te Jahrhundert lebte und auch mehrere neue Russische Sangweisen erfunden haben soll, gehalten. Daher vermögen auch jetzt Russen, welche ihre Buchstabennoten kennen, nicht mehr, nach Griechischen zu singen, so wie Griechen nicht nach Russischen. Allein seit dem Anfange des 17ten Jahrhunderts geriethen diese Noten allmählig in völlige Vergessenheit und wurden durch die Liniennoten ersetzt, so wie auch die Griechen im vorigen Jahrhunderte dieselben annahmen. Der Zar Alexei Michailowitsch wünschte, in Rußland die alten Musikzeichen zu erhalten, und erließ im Jahre 1652, zur Zeit des Moskowischen Patriarchen Joseph, einen Ukas, daß der Kirchengesang verbessert und überall gleichförmig gemacht werden solle. Deshalb wurden zur Unterweisung der Kirchensänger in dem Hacken- oder Zeichen-Gesange 14 geschickte Lehrer ausgewählt. Aber der Tod des Patriarchen Joseph und die damaligen unruhigen Staatsverhältnisse hinderten das Gelingen dieser Einrichtung. Der Nachfolger Josephs, Patriarch Nikon, richtete seine Aufmerksamkeit nicht auf diesen Gegenstand; nach ihm aber übertrug der genannte Zar diese Angelegenheit aufs Neue dem Patriarchen Joseph und dem Krutitzkischen Metropoliten Paul, welche 6 der kunstreichsten Lehrer des Hacken- oder Zeichen-Gesanges auserwählten und ihnen auftrugen, unter Anderem auch eine ausführliche Grammatik dieses Gesanges abzufassen, denn durch die verschiedenen Erfinder war schon eine solche Verschiedenheit in den Noten entstanden, daß nicht alle derselben Allen bekannt waren. Allein die Schwierigkeiten dieser Noten und die vorzüglichere Bequemlichkeit der Linien-Noten befestigte die letzteren im Gebrauche, und von der Zeit an geriethen die Hacken-Noten in gänzliche Vergessenheit. Nur bei den Altgläubigen hat sich noch bis jetzt die Kenntniß und der Gebrauch derselben beim Kirchengesange erhalten. Aus der übrigen Musik sind sie ganz verschwunden.

Russische Jagd- oder Hornmusik und Russisches Horn, s. den vohergehenden Artikel.

Rust, Friedrich Wilhelm, geboren zu Wörlitz am 6ten Juli 1739, spielte schon in seinem 6ten Jahre auf dem Claviere und der Violine verhältnißmäßig sehr fertig, ohne eigentlichen Unterricht darauf erhalten zu haben, und in seinem 13ten Jahre, blos durch fleißige Uebung weiter vorangeschritten, entzückte er Kenner und Liebhaber durch seinen Vortrag Seb.

Bach'scher Fugen und Präludien. So entschieden und frühzeitig trat sein musikalisches Talent hervor. Gleichwohl durfte er sich nach dem Willen seiner Eltern nicht der Kunst vorzugsweise oder ausschließlich widmen, sondern mußte die Rechte studiren. Erst als er 1762 dieses Studium auf der Universität zu Leipzig absolvirt hatte, wandte er sich an seinen Fürsten (von Dessau), und dieser schickte ihn, um die Composition zu studiren, nach Zerbst zu dem damals berühmten Concertmeister Hoekh, und 1763 dann noch zu dem würdigen Franz Benda in Berlin, wo er ein ganzes Jahr verweilte. Viel zu seiner Ausbildung trug endlich eine Reise nach Italien bei, die er 1765 und 1766 im Gefolge seines Fürsten machen durfte. Seine Hauptinstrumente waren Clavier und Violine geblieben, und er besaß eine glänzende Fertigkeit auf denselben; indeß spielte er auch die Viole d'amour, Violoncell, Harfe und Laute sehr gut, überhaupt alle Saiteninstrumente. Mit seinem Lautenspiele machte er selbst in Italien viel Aufsehn, was auf eine bedeutende Fertigkeit und Annehmlichkeit desselben schließen läßt. 1775 ernannte ihn der Fürst von Anhalt-Dessau zu seinem Hofmusikdirector. Er componirte mehrere Sonaten, Variationen, auch Concerte ꝛc. für Clavier und Violine; eine Menge Oden und Lieder, die in Sammlungen erschienen; Cantaten; das Duodrama „Ynkle und Yariko" und Anderes. Seit 1780 kränkelte er beständig, und endlich drückte ihn der Verlust seines ältesten Sohnes, welcher ebenfalls die schönsten Hoffnungen zu einem großen Violinvirtuosen gab, aber leider schon in seinen Jünglingsjahren in der Saale bei Halle ertrank, ganz darnieder. Er starb am 28sten Februar 1796, im Rufe eines eben so tüchtigen als bescheidenen, anspruchslosen Künstlers, und äußerst braven Menschen. 4.

Rust oder (ital.) Rusti, Giacomo, geboren zum Rom 1741, studirte die Musik Anfangs im Conservatorium della Pieta zu Neapel, dann zu Rom unter dem Capellmeister Rinaldo da Capua. Später habilitirte er sich als dramatischer Componist zu Venedig, und brachte daselbst auch 1764 seine erste Oper „la Contadina in Corte" aufs Theater. Gegen 1770 erhielt er einen Ruf als Capellmeister nach Barcellona, wo er die Opern „Idolo cinese" (1774), „Amor bizarro" (1775), „Alessandro nell' Indie" (1775), „il Baron di terra asciutta" (1776), „il Socrate immaginario" (1776), „il Giove," „I due protetti" (1777), „Artaserse" (1784), „Il Talismano" (1785), und die Scene „Berenice ove sei" noch componirte, und dann 1786 starb. Zu seiner Zeit waren alle diese Opern in Italien sehr beliebt; doch mag ihr Ruf auch nur sehr wenig über dieselbe hinausgereicht haben. 33.

Rusti, s. den vorhergehenden Artikel.

Rutini, Giovanni Mario (nach Gerber Placido), Claviervirtuos und Componist des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Florenz um 1730, hielt sich um 1754 an verschiedenen Orten in Deutschland auf, dann um 1757 zu Prag. Gegen 1766 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück u. nahm seinen Wohnsitz in Florenz, wo er eine Capellmeisterstelle an einer (uns nicht bekannten) Kirche erhielt, und gegen 1790 starb. Zu Modena führte er während eines kürzeren Aufenthalts die Opern „Gli Sposi in maschera," „Amor industrioso" und „Volgeso" von sich auf. Glücklicher als im Theaterstyle war er als Kirchencomponist. Man rühmt seine Cantaten und Messen, ohne sie jedoch zu den ausgezeichneten zu zählen. Während seines Aufenthalts in Deutschland wurden hier auch mehrere treffliche Claviersonaten von ihm bekannt. Sein Sohn und Schüler — Ferdinando R. theilte ziemlich des Vaters künstlerisches Schicksal, setzte ebenfalls mehrere

Opern, aber ohne sonderlichen Erfolg, dagegen mit mehr Glück Manches für die Kirche: Messen, Vespern ꝛc., welche noch jetzt in mehreren Kirchen Italiens mit Beifall aufgeführt werden. Um 1800 erhielt er einen Ruf als Dom-Capellmeister nach Terracina, und er starb daselbst zu Ende des Jahres 1827. 0.

Rutscher, heißt in einigen Gegenden auch der Walzer oder Schleifer (s. d.), in noch anderen der Hops-Walzer (s. d.), weil die Tanzenden dabei mit den Füßen gewissermaßen auf dem Boden fortrutschen.

Ruzicžka, Wenzeslaus, K. K. erster Hoforganist zu Wien, geb. den 8ten September 1758 zu Jarmeritz, einer dem Fürstenhause Kaunitz-Questenberg gehörigen Herrschaft in Mähren, und gestorben am 21sten Juni 1823 zu Wien, wohin er von seinem Vater, welcher die Orts-Schullehrerstelle bekleidete, schon im 14ten Lebensjahre geschickt wurde, um durch Unterricht im Gesange, Clavier- und Violinspiele sein Brod zu verdienen. Wie er nun durch ein wohlgesittetes Benehmen, durch vielseitige Verwendbarkeit, besonders als fertiger Generalbassist auf der Orgel, immer mehr Freunde gewann, auch dem damaligen Hofmusikgrafen von Ugarte bekannt wurde, nahm ihn dieser in die K. K. Hofcapelle auf und ertheilte ihm einen Platz an der Viola im Orchester des Nationaltheaters, welchen beiden Posten er 40 volle Jahre über, bis zu seinem Tode, mit Ehren vorstand. 18.

Ryba, Johann Jakob, geboren in Böhmen zu Przesticz den 26sten October 1765, zeigte bereits im 4ten Lebensjahre eine prädominirende Vorliebe zur Tonkunst, und erlernte mit glühendem Eifer das Violin- u. Orgelspiel. Auf beiden Instrumenten vervollkommnete er sich, von 1780 angefangen, während seines Domicils in Prag, und mehrere Erstlingsversuche im Quartettenstyle fanden solch' ungetheilten Beifall, daß sie ihn zum ferneren Selbstschaffen mächtig anspornten. 17 Monate über versah er, gehorsam des Vaters Willen, den Schulgehülfendienst zu Mnischeck, bis ihn 1788 eine ehrenvolle Einladung zur Uebernahme der Rectorsstelle nach Roczmital berief. Dort starb er, geachtet, geliebt und gefeiert, nach 27jähriger treuer Erfüllung seiner Berufspflichten im Jahre 1815, und hinterließ, nebst dem Manuscripte eines musikalischen Handbuches, als überwiegenden Beweis seiner rastlosen Thätigkeit, eine reichhaltige Bibliothek eigener Compositionen, enthaltend viele Messen und Kirchenstücke aller Gattungen, 72 Quartette, 38 Concerte für verschiedene Instrumente, 180 Variationen, 7 Quintette, 87 Sonaten, 35 Sinfonien, 6 Singspiele und Pantomimen, 35 Serenaden und Nocturnen, einige 80 Gesänge und Lieder ꝛc. —d.

Ryst, Herrmann von der, berühmter Musiker des 16ten Jahrhunderts, Stifter des einst hochangesehenen Collegii musici S. Caeciliae zu Hasselt, war aus Diest, einer kleinen Stadt in Brabant, gebürtig und stand 12 Jahre lang als Hofmusikus in Baierischen Diensten unter Orlandus Lassus, an dessen Statt er auch im Verhinderungsfalle damals die Herzogl. Capelle dirigiren mußte. Nach der Zeit kehrte er wieder in sein Vaterland zurück und ließ sich in Hasselt nieder, wo er durch Unterricht und Beispiel Viel zur Aufnahme der Musik beitrug. Jenes Collegium war zunächst ein Verein von mehrentheils durch R. erst gebildeten Dilettanten, der Concerte und Kirchenmusiken aufführte, durch Uebung und das Hinzutreten von wahren Künstlern nachgehends aber eine imponirende künstlerische Gestalt annahm, d. h. für damalige Zeiten. Von dem Magistrate der Stadt war demselben behufs der Zusammenkünfte und Concertproduktionen ein eigenes großes

Local angewiesen. Nach R's Tode ging das Institut für einige Zeit ein, ward von Robert Prys jedoch 1610 wieder erneuert.

Rzehaczek, falsche Schreibart für Rhechatczek (s. d.).

S.

S, der neunzehnte Buchstabe in unserem Alphabet, kommt einzeln in der Musik nur als Abbreviatur (s.) für sinistra (s. d.) vor, und das große lateinische S auch wohl zur Bezeichnung der messingenen Fagottröhre, welche ihrer Form wegen Es und Bocal (s. dies. Art. und Fagott) genannt wird. a.

Saal, Anton W. C., zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Herzogl. Meklenburg-Schwerin'scher Hof-Harfenist zu Ludwigslust, in seiner Art und zu seiner Zeit immer ein tüchtiger Meister auf seinem Instrumente, gab auch Mehreres für die Hackenharfe heraus, was noch jetzt zur Uebung auf dieser mit Nutzen gebraucht werden kann. Sein Todesjahr scheint in das zweite Decennium des laufenden Jahrhunderts zu fallen.

Saal, Ignaz, geboren den 26sten Juli 1761 zu Geiselhöring, einem Baierischen Marktflecken, wo sein Vater der chirurgischen Officin vorstand. Durch den Ortsschullehrer mit den musikalischen Elementar-Gegenständen befreundet, kam er schon frühzeitig als Sängerknabe in die naheliegende Benediktiner-Abtei Mallersdorf, ein Jahr später zu den Jesuiten nach Ingolstadt, und nach Aufhebung dieses Ordens ins Münchner Seminar, wo er bis zum 16ten Jahre zugleich auf mehreren Instrumenten sich übte, auch bei der neu errichteten deutschen Oper zu kleinen Baßparthien verwendet wurde. Als aber 1777 der Regierungsantritt des Churfürsten von der Pfalz, welcher seine berühmte Hofcapelle von Mannheim mitbrachte, die Auflösung jener Kunstanstalt nach sich zog, nahm S. ein Engagement bei der Salzburger Bühne an und erfreuete sich des lehrreichen Umgangs mit Leopold Mozart und Michael Haydn. Von dort wanderte er nach Preßburg, wo er während eines dreijährigen Aufenthalts noch höhere praktische Routine gewann und so glücklich war, von Kaiser Joseph II. nach Wien berufen zu werden. Seine Debutrolle in Umlauff's „schöner Schusterin" befriedigte vollkommen des Monarchen Erwartungen und hatte eine lebenslängliche Anstellung bei den Hofbühnen zur Folge. Von 1782 an glänzte er 40 Jahre über, bis vorgerücktes Alter den wohlverdienten Pensionsstand bedingte, mit ungeschwächtem Beifalle in allen ersten Parthien der deutschen und italienischen Oper. S. war es, für dessen herrliche, 2 Octaven umfassende Metallstimme Haydn seine unsterblichen Oratorien schrieb, in denen auch die Silberklänge seiner Tochter — Therese, alle Herzen bezauberten, welche aber nur zu bald wieder dem Kunstleben entsagte, um im beglückenden Bürgerstande als verehrungswürdige Hausmutter zu walten. Mit dem Jahre 1791 wurde S. zugleich decretmäßig zum Mitgliede der K. K. Hofcapelle ernannt, und

versah unermüdlich diesen Dienst, bis am 30sten October 1836 ein schmerzloser Schlagfluß des Biedermanns anspruchslos thätiges Leben endigte. —d.

Sabadini, D. Bernardo, ein Venetianischer Tonkünstler der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, gegen Ende dieses aber Capellmeister am Hofe u. an der Hauptkirche zu Parma, wo er durch die Opern „Favore degli Dei" (1690), „Gloria d'amore," „Eracle" (1696), und das Oratorium „i Disegni della divina sapienza" (1698) sich auch als dramatischer Componist hervorthat. Die Opern wurden zu Parma und Venedig mit vielem Beifalle gegeben; indeß haben sich weiter keine Nachrichten über ihn bis zu uns aufbehalten.

Sabatini, Giovanni Andrea, starb als Capellmeister zu Neapel um 1808, und hatte sich als Tonsetzer besonders berühmt gemacht durch eine Trauermusik für 2 Chöre, welche er 1774 zu Jomelli's Begräbnißfeier componirte. Alle seine übrigen Compositionen sind nicht so bekannt und viel besprochen worden als diese, ja mehrentheils nur sein eigenes und seiner nächsten Umgebung Eigenthum geblieben. In seinen jüngeren Jahren war er zugleich ein fertiger Violinspieler, und was er für dieses sein Instrument gesetzt hat, namentlich die Sonaten, steht unter seinen Instrumentalsachen auch immer oben an. U.

Sabbatini, Galeazzo, ein großer Contrapunktist u. Musikgelehrter des 17ten Jahrhunderts, aus Pesaro gebürtig, war Capellmeister des Herzogs Mirandola. Als sein verdienstvollstes Werk wird genannt: „Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo nell' Organo etc." Das erste Druckjahr desselben ist nicht bekannt; es ist aber öfters aufgelegt worden, z. B. zu Venedig 1644, zu Rom 1699, wo aber S. schon längst todt gewesen seyn muß, denn seine Blüthezeit fällt ohne Zweifel in das 2te und 3te Decennium des 17ten Jahrhunderts, wo auch mehrere Compositionen, als: Madrigalen, Litaneien, geistliche Lieder und andere Kirchensachen für eine und mehrere Stimmen von ihm erschienen. Nach Kircher's, seines Freundes, Behauptung erfand er auch ein Clavier, „auf welchem man alle Arten der Harmonie vorstellen konnte." Wie dies eigentlich zu verstehen, ist um so weniger jetzt noch zu erklären, als sich außer Kircher's Musurgie gar keine Nachrichten weiter über das Instrument mehr vorfinden.

Sabbatini, Luigi Antonio, Capellmeister an der St. Antoniuskirche zu Padua, Schüler des Pater Martini in Bologna und ein tüchtiger Contrapunktist. Leider aber ist in Deutschland weiter nichts Bestimmtes und Erhebliches mehr von ihm bekannt, als daß er 1803 mit Anselmo Marsand gemeinschaftlich eine neue correkte Ausgabe der 25 Psalmen des Benedetto Marcello besorgte.

Sabino, Hippolito, berühmter Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich ein Venetianer, denn in Venedig brachte er den größten Theil seines Lebens zu, schrieb besonders viele Madrigale und Magnificate für 5 und 6 Stimmen, von denen sich einige Sammlungen noch auf der Bibliothek zu München vorfinden, und andere einzeln in dem größeren Werke: „Dè Floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro dè madrigali a 5 voc. nuovamente composti e dati in luce" (Venedig 1586).

Sacadas, ein altgriechischer Flötenspieler und Dichter, aus Argos gebürtig, merkenswerth als der Erste, welcher die Flöte allein, ohne Begleitung des Gesanges, gebrauchte und so mit derselben den Preis in den pythischen Spielen gewann. Die Mythe nennt ihn daher auch denjenigen, welcher den Apollo, der seit seinem Streite mit Marsyas so sehr gegen die Flöte

eingenommen war, durch ein pythisches Lied wieder mit dieser aussöhnte. In der Geschichte ist er ferner aufgeführt als der Erfinder eines 3theiligen Nomos, dessen Strophen in der dorischen, phrygischen und lydischen Tonart nach einander gesungen wurden. Auch die Elegie als eine Art von Nomos für die Flöte soll er endlich erfunden und überhaupt in den pythischen Spielen drei Mal den Preis davongetragen haben. Pausanias fand seine Statue, mit einer Flöte in der Hand, auf dem Helikon und sein Grabmal in Argos.

Sacchi, D. Giovenale, musikalischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, war Canonikus von St. Paul, Mitglied der Königl. Academie zu Mantua und Professor der Beredtsamkeit an dem Collegio der Nobili zu Mailand, wo er im September 1789 in einem Alter von 64 Jahren starb. Erst 1761 trat er als musikalischer Schriftsteller auf, aber mit gleich so großem, glücklichem Erfolge, daß er nachher fortwährend auf dem Gebiete thätig blieb. Das vorzüglichste, was aus seiner Feder hervorgegangen ist, möchte seyn: „Dissertatio del numero e delle misure delle corde musiche e loro corrispondenze" (1761); „Della divisione del tempo nella musica etc." (1770); „Dialogo dove cercasi: se lo studio della musica al religioso convenga e disconvenga" (1786); „Vita del Cav. D. C. Broschi etc." „Della natura e perfezzione della antica Musica de Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere della nostra etc."; und „Specimen theoricae musicae etc." In jenem Dialog sucht er, seltsam genug, die Unrichtigkeit unserer Molltonleiter nachzuweisen, indem dieselbe von der ersten bis zur zweiten Stufe einen ganzen Ton enthalte, da die Secunde hier nur einen großen halben Ton ausmachen dürfe. Indeß ist das Nichts als die von der Quinte beginnende Tonleiter in A-Moll, und so gewissermaßen eine plagalische Behandlung der Molltonleiter. ++.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo, als dramatischer Componist einst durch ganz Europa berühmt und in der Geschichte auch jetzt noch mit Ehren genannt, wenn sonst auch ohne sonderlichen wesentlichen Einfluß auf irgend einen Theil der musikalischen Cultur, ward geboren zu Neapel am 13ten Mai 1735. Ein bedeutendes musikalisches Talent offenbarte sich früh bei ihm; doch war der Unterricht, den er in seiner Jugend erhielt, nur sehr sparsam. Erst als er in das Conservatorium St. Onofrio trat, erhielt derselbe eine ernstere Seite; damals aber hatte S. schon seine Jünglingsjahre erreicht. Durante ward sein Lehrer, unter welchem er mit Piccini, Traetta und Guglielmi gemeinschaftlich studirte. Von den Instrumenten widmete er besonders der Violine viel Fleiß, und er brachte es auch zu einer bedeutenden Fertigkeit darauf, d. h. in Betracht der Anforderungen, die man damals an einen Violinvirtuosen machen konnte und machte. Dieser seiner eigenen Geschicklichkeit im Violinspiele wird auch die Gewandtheit zugeschrieben, womit er später das Accompagnement der Singstimmen in seinen Opern zu behandeln verstand: eine Gewandtheit, durch welche er vornehmlich über die meisten dramatischen u. Vocal-Componisten seiner Zeit bedeutend hervorragt. Von den Werken, welche er in dem Conservatorium unter Durante's besonderer Aufsicht verfertigte, ist keines mehr vorhanden, oder läßt sich vielmehr von keinem mehr genau bestimmen, ob es in diese seine erste Studienzeit gehört. Als er das Conservatorium verlassen hatte, privatisirte er zunächst einige Zeit in Neapel, und schrieb unter anderen die Opern: „Andromaca," „Lucio Vero," „Alessandro nell' Indie," „il Creso," „Ezio," und „la Contadina in Corte," welche das meiste Glück machte, obschon auch die übrigen nicht blos zu Neapel, sondern auch auf anderen u. großen Theatern Italiens gegeben wurden. Gegen 1762 erhielt er einen Ruf nach Rom, wo er 8 Jahre verweilte,

und unter anderen die Opern: „Semiramide," „Eumene," „Artaserse," „il Cid," und die komischen Intermezzi „Amore in Campo," „la Contadina in Corte" und „Isola d'amore" schrieb, aber auch mehrere Reisen nach Mailand, Turin, Pavia, Neapel, Monaco ꝛc. während der Zeit machte und für die dasigen Theater in besonderem Auftrage arbeitete, denn sein Ruf hatte jetzt schon eine bedeutende Höhe und weite Verbreitung erlangt. Wenn von einem Wettkampfe zwischen S. und Piccini um die Gunst des Publikums geredet wird, so kann dabei hauptsächlich nur an die Zeit seines römischen Engagements gedacht werden, da während dieser ganzen Epoche seines Lebens in der That Kenner und Laien nicht wußten, welchen von beiden Tonsetzern sie den Vorzug geben oder wem sie die Beherrschung des allgemeinen Geschmacks damals zuschreiben sollten. Piccini und Sacchini befanden sich in derselben Gunst, und von den Werken Beider waren die Repertoires ziemlich aller italienischen Theater damals angefüllt. In Mailand schrieb er die „Olympiade," worin die weltberühmte Arie „Se cerco, se dice etc." und der herrliche Priesterchor, und die „Armida." In Turin arbeitete er den „Alessandro nell' Indie" um. Gegen 1769 ward er als Capellmeister an dem Conservatorium Ospedaletto nach Venedig berufen. Von den Opern, welche er hier schrieb, müssen besonders genannt werden: „Olympiade" (diese nämlich zum zweiten Male), „Nicostrate," „Alessandro severo," und „Adriano in Siria." Dann versuchte er sich jetzt auch und nicht ohne Erfolg auf dem Gebiete der Kirchenmusik, und bildete in dem genannten Conservatorium die vortrefflichen Sängerinnen Gabrieli, Conti, Pasquali u. Santi. In Venedig lernte ihn auch der damals auf Reisen begriffene Burney kennen, welcher bezeugt, daß die Venetianer damals nach Galuppi keinen größeren Componisten als S. kennen wollten. Ende des Jahrs 1770 unternahm dieser eine Reise nach Deutschland, wo er sich namentlich zu Stuttgart u. München längere Zeit aufhielt und die Opern „Calirhoe," „Scipione" und „l'Eroe cinese" fertig brachte, außerdem aber auch mehrere seiner älteren Werke aufführte. Durch Holland führte ihn endlich diese Reise nach London. 10 Jahre blieb er hier, schrieb nicht weniger als 15 neue Opern: „il gran Cid," „Tamerlano," „Lucio vero," „Antigono," „la Nitetti," „Persea," „Montezuma," „il Creso," „Rinaldo," „Erisile," „Mitridate," „l'amor soldato," „l'avaro deluso," „il Calandrano," und „Enea," arbeitete die frühere „Contadina in Corte" noch einmal völlig um, erhielt jährlich nicht weniger als 1800 Pfund Sterling festen Gehalt, und dennoch mußte er nach Verfluß dieses Zeitraums aus keinem anderen Grunde als Schulden halber, in welche ihn ein unbändiger Hang zu Ausschweifungen und eine zügellose Liebe zum anderen Geschlechte gestürzt hatte, London wieder verlassen. Wenn andere Geschichtschreiber behaupten, daß die Aerzte ihm einen längeren Aufenthalt in London des Podagra's wegen, an welchem er in der That oft sehr anhaltend und schmerzlich litt, verboten hätten, so wollen wir es willig als eine gutgemeinte Entschuldigung jener wilden Leidenschaft hinnehmen, aber deshalb doch das eigentlich Wahre an der Sache keineswegs verschweigen. In Paris, wohin S. sich nunmehr wandte, hatte besonders seine „Olympiade" ihm schon eine freundliche Aufnahme bereitet. Die Academie der Musik zahlte ihm für jede neue Oper baare 10,000 Livres, und die Königin ernannte ihn zu ihrem Hofcomponisten und Lehrer mit einem Gehalte von jährlichen 6000 Livres. Auch der Druck seiner Compositionen trug ihm bedeutende Summen ein, so daß er nunmehr bald zu einem ansehnlichen Vermögen hätte gelangen können; er brachte die Opern „Renaud," „Dardanus," „Chimene" u. „Oedip" fertig; seine Gläubiger in London wurden von seinen Freunden dort befriedigt;

allein als er am 7ten October 1786 zu Paris starb, hinterließ er dennoch seiner Schwester und seinem alten treuen Diener Nichts als wiederum nur noch einige Schulden, zu deren Tilgung das vorhandene Mobiliar nicht hinreichte. Indeß soll doch auch nur der Gedanke daran seine letzten Lebensstunden ihm sehr verbittert und den Tod ihm äußerst schwer gemacht haben. Ueberhaupt besaß der, in seinem Aeußern schon schön gebildete, einnehmende Sacchini eigentlich keinen schlechten Charakter, sondern, in einem freilich sehr ungewöhnlich hohen Grade, nur jenen in gewissem Betracht liebenswürdigen Leichtsinn, der sich so gern u. oft zu dem großen künstlerischen Genie paart. Und ein genialer Tonkünstler war in der That Sacchini. Alle seine Musik ist reinster Ausdruck seines Innern, und dieses war seinem Grundzuge nach ein sanftes, heiteres Gemüth. Gäbe es in dem musikalischen Drama noch ein Mittelding zwischen komisch und heroisch, ohne an der eigentlich dramatischen Natur zu verlieren, so würde S. bis zur Stunde kaum seines Gleichen gefunden haben. Seine Gesänge sind so natürlich und glücklich, daß sie sich in der Kehle des Sängers von selbst zu bilden und daraus hervorzugehen scheinen. Er verstand die schwere Kunst, Gesang und Declamation, diese beiden so wichtigen und fast entgegengesetzten Eigenschaften, mit einander zu vereinigen. Mit den vorzüglichsten Gaben war sein Geist von der Natur ausgestattet, und Alles, was er anfing, brachte er leicht und rasch zur Vollendung: Mühe und Arbeit kannte er im Grunde nicht. Er wartete, wenn er ein neues Werk zu schaffen gedachte, immer einen glücklichen Augenblick der Begeisterung dazu ab, dann aber flossen ihm auch die schönen Melodien immer nur so aufs Papier, und Alles ging wie in einem Guß von Statten. Ein seltenes Talent besaß er, sich dem Geschmacke der verschiedenen Nationen anzuschmiegen, ohne eine gewisse Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit des Styls dabei aufzugeben. Daher gefielen auch seine Werke ziemlich überall, und standen auf der einen Seite ihrem vollkommenen Gelingen eine unmäßige Liebe zu Vergnügungen und Unruhe in seiner ganzen Lebensweise im Wege, so beförderte ihren Erfolg auf der andern Seite doch auch wieder eine wunderbare, fast beispiellose Leichtigkeit, mit welcher er schuf. Sacchini war nach Mailand berufen, um daselbst eine neue Oper zu setzen. Gleich bei seiner Ankunft zog die Prima Donna seine Aufmerksamkeit so sehr auf sich, daß er den Zweck seiner Reise augenblicklich vergaß u. nur an den Besitz dieses Mädchens, nicht aber an seine Composition dachte. Einige Tage vor Eröffnung des Theaters kommt der Impressario zu ihm, um die erste Probe mit ihm zu verabreden. Er hat noch keine Note componirt! Jene Sängerin, die gerade zugegen ist, verlangt indeß nur 2 Copisten von dem Impressar, und verbürgt sich, daß S. nicht eher das Zimmer verlassen solle, bis die Oper fertig sey. Kaum daß die 2 Copisten ihm folgen konnten: in 14 Tagen war die Oper componirt, ausgeschrieben, einstudirt, auf die Bühne gebracht, und mit dem glänzendsten Applaus aufgenommen. Dieser leichten, beispiellos schnellen Arbeit sind auch die Fehler gegen die Orthographie zuzuschreiben, die sich allerdings einzeln in seiner Arbeit vorfinden; nicht etwa einem Mangel an contrapunktischen Kenntnissen: S. war einer der würdigsten Sprößlinge jener alten, strengen Neapolitanischen Schule. Kein Componist nach ihm ist auf ital. Boden geboren u. gebildet, der so genau wie er z. B. eine Gränzlinie zwischen den verschiedenen Stylen des Theaters und der Kirche zu halten gewußt hätte. Das beweisen vornehmlich seine Oratorien „Esther," „St. Philipp," „Jephtha," „Hochzeit Ruth's" und die „Mutter der Maccabäer," sein Salve Regina, seine Messen u. seine Psalmen,

welche besonders in Italien und England jetzt noch in großem Ansehn stehen. Seine Instrumentalbegleitung ist eine der schönsten, welche die italienische Schule aufzuweisen hat. Was ihm vorgeworfen werden darf, ist Einförmigkeit, die aber auch wohl eine Folge jener schnellen Arbeit seyn mag. Sein letztes Werk war die Oper „Arvire et Eveline"; er starb vor ihrer Vollendung, und einer seiner Schüler, Rey, suchte sie durch Zusammenstellung verschiedener Sacchini'scher Melodien zu vervollständigen. In der Instrumental-Musik war er verhältnißmäßig nur sehr wenig thätig. Einige Violintrio's und Quartette, einige Sonaten für Clavier und Violine, wie mehrere Menuette sind Alles, was er in dieser Art fertig gebracht hat. Am 11ten Januar 1788 ward in der Kirche St. Maria zu Paris eine solenne Todtenfeier zu seinem Andenken veranstaltet; da er selbst niemals ein Requiem componirt hatte, so ward ein solches von seinem Lehrer Durante aufgeführt, wozu man eigens eine Abschrift aus dem Conservatorium zu Neapel erhalten hatte. Piccini ließ zu demselben Zwecke seine Lebensgeschichte und eine Lobrede in dem Pariser Journal abdrucken, und Francesco Caradori, Hofbildhauer des Herzogs von Toscana, bewahrte seine schönen Züge der Nachwelt in einer Marmorstatue, die in dem Pantheon zu Rom an demselben Pfeiler aufgestellt wurde, wo Raphaels von Urbino Monument steht. Die einfache, aber S's ganzen Ruhm umfassende und ausdrückende Inschrift daran hat Abbate Luigi Lanzi verfertigt. Dr. Sch.

Sachetti, Bianca mit Vornamen, daher bisweilen auch Bianchetta genannt, glänzte als Sängerin zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. Haydn schrieb ausdrücklich seine „Ariadne" für sie. Ihre Stimme war ein schöner Contralt. Ihre künstlerische Bildung hatte sie in dem Conservatorium der Mendicanti zu Venedig erhalten, und von hier aus verbreitete sich auch zuerst ihr Ruhm. Leider ist ihre Geschichte nicht sorgfältig aufbewahrt worden. 1800 war sie noch in Venedig, wo sie 1791 schon Reichardt gehört hatte.

Sachs, Hans, der ziemlich allgemein gekannte vorzüglichste deutsche Meistersänger des 16ten Jahrhunderts, war zu Nürnberg im Jahre 1494 geboren, und lernte in seiner Jugend das Schuhmacher-Handwerk, wanderte auf solches auch eine Zeitlang als Geselle, u. ward Meister in seiner Vaterstadt. Doch hatte die Natur seinen Geist mit noch edleren Gaben ausgestattet, und im Meistergesange, dessen Uebung er mit seinem Handwerke zu Nürnberg verband, erlangte er die höchsten Ehren und Würden. Die Fruchtbarkeit seines dichterischen Genie's hat sich in 6048 geistlichen und weltlichen Liedern bewährt, welche er für die Meistersänger-Gesellschaft Nürnbergs verfertigte und dann in dieser absang. Ist die Sprache darin auch etwas rauh und ohne allen poetischen Schmuck, so athmet sie doch eine ergreifende Naivität und reiche Gemüthlichkeit. Luther's siegreicher Kampf gegen den Papismus war es besonders, der ihn hoch begeisterte. Er ging auch selbst zur protestantischen Kirche über. Wahrhaft berühmt sind von seinen Gedichten geworden: „Warum betrübst du dich, mein Herz ꝛc." u. das Lied auf Luther „Die Wittenberger Nachtigall." Gedruckt sind S's Werke öfters; handschriftlich befinden sie sich unter anderen noch in der Schulbibliothek zu Zwickau und der Bibliothek des Alumneums zu Altdorf. Er starb zu Nürnberg am 19ten Januar 1576, allgemein geehrt. M.

Sack, Johann Philipp, geboren zu Harzgerode im Anhalt-Bernburgschen 1722, legte den Grund zur Musik auf der Schule in seiner Vaterstadt, und kam dann als Waisenlehrer nach Magdeburg, wo er unter der Leitung des Organisten Graf seine musikalischen Studien noch fortsetzte. 1747 wandte

er sich nach Berlin und half hier 1749 die sg. Musikübende Gesellschaft errichten, nachdem er vorher schon dem damals noch lebenden Domorganisten Hein adjungirt worden war, dem er nachgehends auch im Amte folgte. Er war ein vortrefflicher Orgel- und Clavierspieler, der auch Einiges für seine Instrumente componirte, was Beifall erhielt. Sein Todesjahr läßt sich nicht mehr bestimmt angeben, fällt aber ohne Zweifel noch ins vorige Jahrhundert.

Sackpfeife, vulgo Dudelsack, oder auch polnischer Bock, ist ein sehr altes und noch jetzt gebräuchliches Instrument, das von Zeit zu Zeit und von Volk zu Volk verschieden eingerichtet worden ist und allerlei Namen erhalten hat. Die Zeit seines Entstehens ist nicht zu ermitteln, wie viel weniger der Erfinder. Die Meisten geben es für eine Erfindung der Griechen aus u. lassen es bald unter den Lydiern, bald unter den Phrygiern entstehen, Einige es vom Pan, Andere vom Marsyas erfunden werden ꝛc. Die Griechen nannten es mit ihrem Allgemeinnamen, den sie allen Musikinstrumenten beilegten, die einige Töne zugleich hören ließen, Symphoneia. In dem sehr seltenen, blos in 30 Abdrücken vertheilten Werke, das jedoch in dem Prachtwerke des Abts Feravio, „Costume antico e moderno," wieder abgedruckt worden ist, nämlich in: „Saggio di Robustiano Gironi intorno alla Musica dei Grec„ (Milano 1822) ist ein solches Instrument abgebildet, über welches S. 31 Nichts weiter gesagt wird, als: Num. 9, la Cornomusa (der italienische Name des Dudelsacks), tratta da un bassorilievo del palazzo del Principe Santa-Croce a Roma, e riferito dal Bianchini, dal Montfaucon e da altri." Durch einen glattgegerbten Schlauch ist eine Pfeife mit 4 Fingerlöchern zum Spielen, die unten in eine eng beisammenliegende Doppelpfeife mit 2 breiter auslaufenden Mündungen sich endigt, quer durch den Sack gesteckt. Die Juden sollen es unter dem Namen Samphoneja oder Samponia, wie es von Spätern genannt wird, gleichfalls besessen haben. Der Name zeigt schon, daß diese es von den Griechen empfangen haben mußten, wenn anders die Angabe richtig ist. In einen ledernen Sack sollen 2 Pfeifen, unten und oben gleich hervorragend, gesteckt worden seyn, mit Löchern zum Spielen. Der Ton soll sehr schreiend gewesen seyn. Der Sack wurde von den Alten aus Widderfell bereitet. Uebrigens sind die Beschreibungen verschieden und nicht sehr anziehend. Das Eigenthümliche des Instruments ist geblieben und nur die Nebendinge haben sich verändert. Die Geschichte der Wanderung dieses Sackinstruments läßt sich zwar nicht mit Zuversichtlichkeit geben; daß es aber schon früh zu den Römern nach Italien kam, zeigt schon der Name Tibia utricularis, der dort in späteren Zeiten in Cornamusa umgewandelt wurde. Man hatte im Lande der Apenninen verschiedene Arten solcher Hirteninstrumente, von denen eine Musetto genannt wurde; eine andere Art dieses Pfeifenwerkes nannten sie die Zampugna pastorale, die wahrscheinlich noch jetzt in manchen Gegenden Italiens unter dem Landvolke gebräuchlich ist. Auch nach Frankreich wanderte der Dudelsack ziemlich frühzeitig, und zwar in sehr verschiedenen Arten u. unter verschiedenen Benennungen, z. B. Cornemuse rurale, pastorale, de Bergers, Sifflet pastorale, Chalemie, welche sich meist, wenn auch nicht alle, durch kleine Abweichungen im Baue und in der Art der Behandlung auszeichneten. Mehrere Arten derselben sind offenbar aus Italien zu ihnen gekommen, z. B. die Sourdeline u. die Cornemuse d'Italie, als deren Erfinder Jean Bapt. Riva, Dom. Julio und Vincenze genannt werden. Der Windsack wurde durch ein Band aufgezogen, das um den Arm hing. Der Bourdon oder die Summpfeife konnte durch Ansätze verlängert werden, damit sie einen anderen Grundton hören ließ, wenn man aus einem anderen Tone Melodien blasen

wollte. Die Musette war am gebräuchlichsten. Das Instrument, welches für jede Hand eine Pfeife hatte, wurde unter dem linken Arme gehalten. In Deutschland ist der Dudelsack gleichfalls sehr gebräuchlich gewesen; jetzt ist er so gut wie verschwunden. In der ältesten Musurgia seu praxis Musicae etc. ab Ottomaro Luscinio Argentino (Argentorati 1536), die in unserem Vaterlande gedruckt wurde, findet man S. 21 die Abbildung einer „Sackpfeiff," die 2 Summsen, 1 längere u. 1 kürzere, mit trompetenähnlichen Mündungen, u. eine Schallmei oder Spielpfeife mit 7 Fingerlöchern zur Aenderung der Leitertöne hat. Die Summsen (Bourdons) nannte man Stimmer, die durch den Wind des Schlauches in einem Tone beständig fortklangen. Ausführlich hat Prätorius in seiner Syntag. Mus. T. II. Cap. 19 davon gehandelt. Zu seiner Zeit, im Anfange des 17ten Jahrhunderts, waren in Deutschland hauptsächlich vier Arten gebräuchlich: 1) der Bock, die größte Art, hatte nur einen langen, hornartigen Stimmer (Summer), welcher das große C als fortklingenden Ton hören ließ; 2) die Schäferpfeife mit 2 Stimmer, die b und 1gestr. f hören ließen; 3) das Hummelchen hatte 2 kleinere Stimmer, die das 1gestrichene f und 2gestr. c hören ließen; die kleinste Art hieß 4) Dudei mit 3 Stimmern in 1gestr. es, 1gestr. b u. 2gestr. es. In Ungarn ist er noch gewöhnlich, wie in Polen u. Rußland, natürlich unter dem Landvolke. In Polen nahm man zum Windsacke desselben die Haut eines Bockes, an der man nicht allein die Haare, sondern auch den Kopf mit den Hörnern ließ, den man ausstopfte: daher der Name polnischer Bock. Die neuere Art hat 2 Pfeifen, wovon die eine so gekrümmt ist, daß sie dem Spieler über die linke Schulter ganz nach unten hin herabhängt. Unter dem rechten Arme trägt er den Sack, der ebenfalls aus einem behaarten Felle besteht, das statt des Blasebalges dient. Die über der linken Schulter liegende Pfeife tönt, während der Musikant auf der dazu gehörigen Discantpfeife bläst, den beständigen Grundton derjenigen Tonart, woraus gespielt wird, weshalb diese durch ein längeres Satzstück tiefer und durch ein kürzeres höher gestimmt werden kann. Die Discantpfeife hat 7 Löcher und 1 Daumenloch, und ist schallmeienartig. Ihr Ton ist durchdringend und im Zimmer widerlich, in Verbindung mit der Baßpfeife aber unausstehlich. In Polen ist dieser Bock unter dem gemeinen Volke noch sehr gebräuchlich u. in manchen Gegenden fast die einzige Tanzmusik der Bauern. Auch unter den Hochschotten ist der Dudelsack bereits in sehr alten Zeiten bekannt gewesen. Die Caledonier (Hochschotten) gaben ihm den Namen Piob, wozu noch öfter das Beiwort galischer gefügt wird. Woher der Name kam, ob er ein völlig eigenthümlicher ihrer Sprache ist, oder ob ihn diese Kelten aus einer andern Sprache entlehnten und vielleicht nur verwandelten, wissen wir nicht. Die Zeit, wann dieser Piob in Caledonien einheimisch wurde, läßt sich eben so wenig genau bestimmen. In den Ueberbleibseln der alten Gedichte dieses merkwürdigen Volkes wird allerdings noch nicht von ihm gesprochen. Wenn dies aber auch noch nicht als Beweis gelten kann, daß er in den Ossianischen Zeiten noch gar nicht unter ihnen bekannt war, so wird man dieses Schweigen der Barden von diesem Instrumente doch für ein Zeugniß nehmen dürfen, daß es noch nicht zu den anerkannten und allgemein beliebten Volksinstrumenten gehörte. So lange das großartige, patriarchalische Leben dieses Volkes währte, hat der Piob unter ihm wenigstens nicht in Ehren gestanden. Man wird sich am wenigsten täuschen, wenn man annimmt, daß er kurz nach Fingal's und Ossian's Glanzperiode zu ihnen kam und sich in den immer stürmischer werdenden Jahrhunderten immer beliebter machte, so daß dieses durchdringende Blasinstrument bald zu einem Volkslieblinge sich erhob und unter die Tonwerk-

zeuge des ersten Ranges gestellt wurde. In Verbindung mit der überall gewöhnlichen Trommel begleitete sie der Pöb in das Getümmel der Schlacht, und nach und nach kam es dahin, daß man seine schreienden Schnarrtöne auch bei der Feier ländlicher Feste nicht entbehren wollte. Er ist das einzige alte Instrument außer der Trommel, das sich bis auf den heutigen Tag unter ihnen erhalten hat. Ueberall in Schottlands Bergen und Dörfern hört man es noch erklingen. Es ist aber jetzt nicht mehr so beschaffen, wie es sonst war; es hat auch hier im Laufe der Zeiten mancherlei Veränderungen erfahren, wovon wir aber nirgends Etwas aufgezeichnet gefunden haben. Sehr anziehend und für manche schwierige Punkte der Geschichte früherer und mittelalterlicher Tonkunst wichtig würde es seyn, wenn man mit Sicherheit nachweisen könnte, in welchem Jahrhunderte die noch jetzt bestehende Einrichtung ihres Dudelsacks eingeführt wurde. Dergleichen Nachweisungen finden sich, in der Regel, bei vorausgesetzter Aufmerksamkeit auf musikalische Gegenstände, nur zufällig, in Werken, wo man es nicht meinen sollte; wir haben dies aus eigener Erfahrung. Die jetzige Einrichtung spricht für neuere Zeiten der Entstehung. Der schottische Dudelsack hat 3 Stimmer (Schnarrpfeifen, Bourdons), selten nur 2, wie der deutsche zu Ottomar Luscinii Zeiten; die Schallmei desselben hat 7 Löcher und 1 Daumenloch. Der tiefste Ton ist g und die Folge der Töne g a h c d e f g. Noch merkwürdiger sind die Töne der 3 Stimmer (Bourdons), deren tiefster G angiebt, eine Octave unter dem tiefsten Tone der Schallmei desselben; der zweite Schnarrer stimmt in der großen Terz h und der dritte erklingt in der Octave des tiefsten Stimmers. Alles dies berichtet uns Necker de Sanssure in seinem hauptsächlich mineralogischen und geologischen Werke über Schottland (Genf und Paris 1821. 3 Tle). Diese Reise fällt in die Jahre 1806—1808. Er berichtet uns, der Schall ihrer Bockpfeife zu ihren Gesängen bringe den Schotten eben das Heimweh, wie den Alpenbewohnern ihr Kuhreigen. Daß dieser Dudelsack auch unter den mit den Hochschotten vordem mannigfach verbundenen Irländern gebräuchlich war, setzen die Leser voraus. Noch im Anfange des 17ten Jahrhunderts bedienten sich die Iren dieses Dudelsacks im Kriege anstatt der Trompete.

Sagittarius, s. Schütz (Heinrich).

Sagner, Mademoiselle, wurde in Böhmen geboren, und kam frühzeitig nach Breslau, wo sie die Unterstützung des würdigen und um die katholische Kirchenmusik in Breslau hochverdienten Canonikus Steiner genoß. Ihr musikalisches Talent, das sich schon in ihrer frühesten Kindheit offenbarte, berechtigte zu den Hoffnungen einer seltenen Erscheinung weiblicher musikalischer Ausbildung. Um 1812 gehörte sie in der That auch zu den ersten Sängerinnen und Violinspielern Breslau's; gegen 1818 jedoch verheirathete sie sich an den Gesanglehrer und Singnator Hoche daselbst, u. von dem Augenblicke an trat sie von dem öffentlichen Schauplatze zurück.

Saint-Amant, s. Amant.

Saint-Evremont, s. Evremont und Literatur.

Saint-Georges, s. George.

Saint-Lubin, s. Leon de St. Lubin.

Saint-Mard, s. Mard.

Saint-Marcel, Mademoiselle de, eine der besseren Sängerinnen, welche Frankreich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts besaß, stand Anfangs in Diensten des Prinzen Conti zu Paris, wo sie auch im

Conc. spirit. öfters mit großem Beifalle auftrat, und erhielt nachgehends (um 1768) einen Ruf als Concertsängerin nach Lille. Weiter geht ihre Geschichte nicht. In Lille und der Umgegend gab sie mehrere sehr erfolgreiche Concerte zum Besten der französischen Gefangenen in Marocco.

Saint-Saire, Monsieur de, berühmter Violinist, wenn auch im Grunde nur Dilettant, ward geboren zu Rochefort am 10ten August 1716, und hatte das Glück, bei einer früh geweckten Lust und Anlage zur Musik, auch einen der vorzüglicheren damaligen Violinisten Frankreichs zum Lehrer zu bekommen, indem derselbe zufällig einmal Rochefort besuchte und sich des jungen S's wegen längere Zeit daselbst aufhielt. Der Name dieses Musikers wird verschieden angegeben: Gerber nennt ihn Kerntl, die Franzosen schreiben Kerneler, bald auch Chernier und Gerler. 1737 kam St. S. nach Paris und fand in dem Hause des Marquis de la Mezangere die zuvorkommenste Aufnahme. Länger denn 40 Jahre, ja eigentlich sein ganzes Leben hindurch blieb er in demselben und stets um seiner herrlichen musikalischen Talente und Fertigkeiten willen gleich sehr geschätzt. Sein Spiel war ausnehmend rein und zart, weniger glänzend fertig als äußerst geschmack- und ausdrucksvoll im Vortrage. Auch componirte er mehrere Solo's und Duette für sein Instrument, die jedoch nach seinem Willen nicht gestochen werden durften, so sehr sie den Beifall der Kenner wie der Dilettanten hatten. 17.

Saite. Zunächst u. im Allgemeinen heißt jeder dünne lange Faden, sey er nun von welchem Material er will, eine Saite; dann versteht man aber insbesondere darunter diejenigen Fäden an musikalischen Instrumenten, welche über oder auf den Resonanzboden derselben gespannt sind und durch deren Vibration, welche nun verschieden, entweder durch Streichen oder Schlagen oder Reißen erzeugt werden kann, das Instrument selbst zum Tönen gebracht wird. Je nach Art und Bedürfniß der Instrumente sind diese Fäden von verschiedenem Material. Gewöhnlich theilt man die Saiten ein in 2 Hauptclassen: Darm- und (Metall- oder) Drathsaiten. Von beiden ist in den besonderen Artikeln ausführlich gehandelt und dabei auch angeführt worden, in welche verschiedene Unterabtheilungen diese beiden Hauptclassen nach Beschaffenheit des Saitenmaterials wieder zerfallen. Die Darmsaiten z. B. in übersponnene und nicht übersponnene, starke und feine, die Drathsaiten in Stahl- und Messingsaiten. Früher hat man auch wohl versucht (und selbst in neuerer Zeit noch ein gewisser Baud in Versailles), Saiten aus Seide zu verfertigen; allein ohne mit einem feinen Messing-, Kupfer- oder Silberdrath übersponnen zu seyn, geben sie keinen Klang und auch in solch (übersponnenem) Zustande ist ihr Ton nur schwach, weshalb dergleichen Saiten denn auch nur bei Lauteninstrumenten, die an und für sich einen weichen, schwachen Ton haben, angewendet werden. Die Ursache, warum aus Seidenfäden zusammengedrehte Saiten gar keinen oder doch nur einen sehr schwachen Ton geben, liegt wohl allein nur in der Unbestimmtheit und Langsamkeit ihrer Schwingungen, indem sie die sie umgebende Luft nicht mit solcher Heftigkeit und Gleichheit in Bewegung zu setzen vermögen als Saiten aus Metall oder getrockneten und daher sehr fest und zähe gewordenen Darmen. Hinsichtlich der Metall- oder Drathsaiten ist von einem F. F. Fischer in Frohburg auch schon der Vorschlag gemacht worden, solche um der größeren Klangwirkung willen aus Platina zu verfertigen. Er geht dabei von dem ganz richtigen Grundsatze aus, daß nicht die Dehnbarkeit, sondern die Zähigkeit des Metalls den Ton bestimmt, und machte die Erfahrung, daß ein Eisendrath von $^3/_{10}$ Linie Dicke und 2 Fuß Länge

schon von 60 Pfund und 12 Unzen Gewicht zerriß, während ein Platindrath, von $^{886561}/_{1000000}$ Linien Durchmesser eine Last von 255 Pfund trug, ehe es zerriß. Schwerlich aber wird bis jetzt schon ein Instrumentenmacher die ungeheuren Kosten des Platina auf einen bloßen Versuch verwendet haben, und dann ist dabei doch auch noch in Berücksichtigung zu ziehen, daß allerdings zwar der größere Klang einer Saite von der größeren Festigkeit oder Zähigkeit ihres Metalls abhängt, diese Zähigkeit aber nicht den Grad erreichen darf, daß die innere Elasticität dadurch gehemmt und somit auch die Molecularschwingung der Saite erschwert wird. Man vergleiche zum nähern Verständnißhier die Artikel Akustik und Resonanz. Wir wollen den Vorschlag keineswegs als unpraktikabel abweisen, da uns das Beweismittel der Erfahrung noch fehlt; doch möchten wir auch unbedingt auf jenen Satz der Zähigkeit des Metalls hin keine Theorie der Saiten annehmen. Unter den Darmsaiten werden immer noch die sog. romanischen als die besten angesehen. Es sind dazu Därme von lauter nur 7 bis höchstens 8 Monate alten Lämmern genommen, woher ihre außerordentliche Reinheit, Klarheit und Helligkeit des Klanges rühren mag, da diese bestimmt werden von der Reinheit und Genauigkeit der Schwingungen, und diese wieder abhängen von der Gleichheit, Elasticität und Reinigkeit der Darmstränge und ihrer Zusammendrehung, die Fleischtheile junger Thiere bekanntlich aber viel reiner, zarter, stoffhaltiger, gesunder und weicher sind als die von alten Thieren. Was die Auswahl und Art der Saiten beim Beziehen eines Instruments und namentlich der Tasteninstrumente betrifft, vergl. man den Art. Bezug, und über das Geschäft des Aufziehens einer Saite ist in dem Art. Aufziehen das Nöthige berichtet, wie Betreff des Be- oder Ueberspinnens der Saiten in diesem Artikel. Uebrigens irrt man sich sehr, wenn man die Saiten selbst für den klingenden Körper an dem Instrumente hält: nur die tonerregenden Theile sind sie, einen so wesentlichen Einfluß ihre Beschaffenheit auch auf die Natur des Klanges des Instrumentes selbst hat. Den Beweis dafür glauben wir zur Genüge schon in den Artikeln Akustik, Klang und besonders Resonanz und den dort angezogenen geführt zu haben, so daß wir es hier nur bei Anführung des Satzes bewenden lassen können, wie denn auch über das Geschäft der Schwingung der Saite und seiner Natur dort das Nöthige und Weiteres in den Art. Schall u. Schwingung enthalten ist. — Die Erfindung der Saiten als Tonkörper verliert sich bis hinauf in das graueste Alterthum. Die gewöhnliche Sage darüber findet man in dem Art. Lyra. Mit Erweiterung und Vervollkommnung des Instrumentenbaues schritt natürlich auch die Saitenfabrication immer mehr vorwärts, indem die Saite selbst einen der wesentlichsten Theile des Instruments ist und ohne ihre Erwägung keine Veränderung mit diesem vorgenommen werden kann. — Zum Schluß mag noch die Bemerkung Platz finden, daß man nach Art ihrer Stärke und Länge wie ihres Tonklanges die Saiten eines Instruments auch eintheilt in Baß- und Discantsaiten, und bei Streichinstrumenten in Quarten, Quinten ꝛc., worüber ebenfalls endlich die besonderen Artikel das Nähere besagen. — g.

Saitenfessel, auch Saitenhalter genannt, ist das ein wenig gewölbte, aber mit dem Stege und Griffbrette gleiche Breite haltende, unten jedoch etwas schmalere Brettchen an Geigeninstrumenten, an welches eben in eigens dazu gebohrten oder geschnittenen Löchern oder Einschnitten die Saiten durch Knoten befestigt sind, um in gehöriger Lage festgehalten zu werden. Unten ist deshalb auch das Brett mit dem Instrumente solchergestalt fest verbunden, daß es mittelst einer Schlinge an einen in der untern

Zargenwand befindlichen Hacken oder Knopf gehängt ist. Bei Lauteninstrumenten, z. B. der Guitarre, ist der Saitenhalter ein mit so viel Löchern, als Saiten das Instrument enthält, versehenes längeres Stückchen Holz, das unter dem Schallloche quer auf den Resonanzboden fest aufgeleimt ist, und in welches die Saiten in der gehörigen Entfernung von einander mittelst kleiner Keile (in jenen Löchern) befestigt werden. Bei Clavierinstrumenten wird derjenige Theil der Saitenhalter genannt, in welchem die kleine Stiften in der nöthigen Ordnung eingeschlagen sind, an welche die Saiten mit ihren Schlingen oder Schleifen gehängt werden. Derselbe muß natürlich fest mit dem ganzen Instrumenten-Körper verbunden und das Stück Holz dazu so zugeschnitten seyn, daß die sog. Jahre quer laufen, damit durch die starke Spannung der Saiten, und den Druck, welchen die Stifte dadurch erhalten, es nicht aufspalten oder nachgeben kann. — g.

Saitenharmonica, ein Clavier-Instrument, welches Johann Andreas Stein zu Augsburg 1788 erfand, aber niemals eine weitere Verbreitung erhalten hat. Es bestand seinen Haupttheilen nach zunächst aus einem doppelt bezogenen Fortepiano, und dann noch aus einem kleinen Spinett, das sowohl allein als mit dem Fortepiano zusammen gebraucht werden konnte, in welchem Falle dieses dadurch eine besondere Kraft und Schärfe erhielt. Ein Hauptvorzug des Instruments war die Vorrichtung, durch welche ein vorzügliches decrescendo bis zum gänzlichen Hinsterben des Tones bewirkt werden konnte.

Saiteninstrumente. Welche Instrumente überhaupt man Saiteninstrumente nennt, besagt der Artikel Instrument; von den Bogen- oder Geigeninstrumenten insbesondere handelt im Allgemeinen der Art. Geige; alle übrigen Saiteninstrumente sind unter ihren besondern Artikeln nachzusehen; hinsichtlich der Geschichte dieser Instrumente sind nachzulesen die Art. Instrumentalmusik, Orchester, Ouverture, Viola und Violine, wie denn in den einzelnen Artikeln selbst auch die Geschichte jedes besonderen Instruments enthalten ist; die akustischen Prinzipien des Baues der Saiteninstrumente findet man in den Artikeln Akustik, Instrumentenbau und Resonanz; und was die praktische Verwendung der Saiteninstrumente endlich im Orchester ꝛc. anbelangt, geben die Art. Besetzung, Begleitung, Orchester, Instrument und die dort angezogenen die nöthige Auskunft.

Saitenmaaß, oder Saitenmesser, s. Chordometer und Hoffmann (Gerhard).

Sala, Nicola, gestorben zu Neapel als Capellmeister um 1808, war noch ein Schüler des großen Leonardo Leo und im vergangenen Jahrhunderte, in der eigentlichen musikalischen Welt auch noch jetzt, berühmt als Kirchencomponist wie Theoretiker. Seine dramatischen Werke machten weniger Glück, auch standen dieselben seinen Kirchensachen bedeutend an Zahl nach. Aus seiner Lebensgeschichte läßt sich leider nur noch sehr wenig mittheilen. 1791 traf ihn Reichardt in Neapel. Damals war er schon einige Jahre Capellmeister gewesen, an welcher Kirche, welchem Theater oder Conservatorium jedoch sagt Reichardt nicht, wahrscheinlich aber an einem der damals dort bestehenden beiden Conservatorien, denn als er 1801 seine „Anleitung zur Composition" (3 Bde. in Fol.) herausgab, ward dieselbe als Lehrbuch in den Conservatorien eingeführt und der König von Neapel übernahm deshalb auch die Druckkosten dafür. Von den gedruckten unter seinen

Kirchencompositionen sind auch mehrere nach Deutschland gekommen und von Kennern für sehr gelungen erachtet worden. m.

Salantin (Andere schreiben auch Sallatin), Aloys, Professor der Hoboe am Conservatorium zu Paris und erster Hoboist im Orchester der dasigen großen Oper, ein vorzüglicher Künstler auf seinem Instrumente, besonders in seinen früheren Jahren, ward in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts geboren, und kam frühzeitig nach Paris. Seinen Geburtsort vermögen wir nicht anzugeben, aber ein geborner Franzose möchte er schwerlich seyn. Um 1792 machte er eine Reise durch Deutschland und Holland. Gleich mit Errichtung des Conservatoriums ward er zum Professor an demselben ernannt. 1797 gab er sein erstes Concert heraus, aber nicht für Hoboe, sondere für Flöte; nachgehends sind noch mehrere Werke, auch für Hoboe, von ihm erschienen. Ob S. in diesem Augenblicke noch am Leben ist, können wir nicht mit Gewißheit sagen, bezweifeln es jedoch.

Salblinger, Sigismund, ein um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Augsburg lebender Tonkünstler, merkwürdig wegen der Herausgabe des historisch wichtigen Werks: „Concentus 4, 5, 6 et 8 vocum" (1545), einer Sammlung von Werken vieler der angesehensten Tonsetzer damaliger Zeit. Er hatte dieselbe dem Magistrate zu Augsburg zugeeignet. Uebrigens war er auch selbst Componist, und auf der Münchner Bibliothek befindet sich von ihm noch ein Werk 5- bis 7stimmiger Cantionen, die in dem Jahre 1545 zu Augsburg gedruckt worden sind.

Salcional, s. Solcional.

Saldanha, Goncalo Mendes, ein portugiesischer Componist, geboren zu Lissabon, war ein Schüler von Duarte Lobo, und blühete besonders in der Zeit um 1625, wo er für einen der ersten Musiker seines Landes galt. Auf der königlichen Bibliothek zu Lissabon liegen noch viele Messen, Psalmen, Miserere, Villanellen (Vilhanicos) ꝛc. von seiner Arbeit; und in der Bibliothek des Cardinals de Souza ward auch noch ein anderes Werk: „Tonos a 4 vozes," in 4 Foliobänden von ihm aufbewahrt.

Sale, Franciscus, Niederländer von Geburt, war zu Ende des 16ten Jahrhunderts Capellmeister an St. Magdalena zu Hall in Tyrol, und zu seiner Zeit in hohem Ansehen als Kirchencomponist und Contrapunktist überhaupt. 1589 gab er einen starken Band Messen unter dem Titel „Patrocinium Musices" heraus; viele andere seiner Werke sind verloren gegangen; auf der Münchner Bibliothek liegen noch 5- und 6stimmige Officia Missalia aus dem Jahre 1574, geistliche Lieder von 1593, solenne Messen von 1589, und 5stimmige Motetten und Messen von 1598.

Sales, Pietro Pompeo, geboren zu Brescia 1729, hatte schon als Tonkünstler einen nicht unbedeutenden Ruf, als seine Vaterstadt auf einmal durch ein Erdbeben heimgesucht wurde, in welchem nicht blos mehrere seiner Verwandten umkamen, sondern er auch fast sein ganzes Vermögen und alle Hoffnung verlor, in Brescia selbst bald eine seinen Talenten entsprechende Anstellung zu erhalten. Er ging daher auf Reisen, die ihn nach längerem Umherschweifen in Italien endlich auch nach Deutschland führten, wo er bei mehreren damaligen Reichsfürsten, z. B. bei dem Bischof Joseph und dessen Nachfolger am Dome zu Augsburg, Dienste fand. In allen Stylen war er als Componist thätig, vorzüglich aber erwarben ihm seine dramatischen Arbeiten ein großes Ansehen. 1763 ward er nach Padua eingeladen, um für das Theater daselbst eine serieuse Oper zu schreiben und aufzuführen. Der Titel von dem Werke ist nicht mehr bekannt, aber man weiß noch, daß es

vielen Beifall erhielt, und er nunmehr eine Reise nach London unternahm, wo seine Talente nicht minder geschätzt wurden. 1768 wieder nach Deutschland zurückgekehrt, ward er mit dem Titel eines Cammerraths als Churfürstl. Trierscher Capellmeister zu Coblenz angestellt. 1772 erhielt er den Auftrag, für die Münchner Bühne eine neue Oper zu schreiben, und 1777 führte ihn ein Ruf auch noch einmal nach London. Indeß kehrte er von hier bald wieder nach Coblenz zurück und blieb nun daselbst, bis er wegen der Invasion der Franzosen zu Anfange des Jahres 1797 nach Hanau flüchten mußte, wo er dann schon im Herbste desselben Jahres starb. Unbestritten gehörte er zu den ausgezeichnetsten Tonsetzern seiner Zeit, namentlich im Kirchenstyle, der mit einer italienischen Lieblichkeit und Leichtigkeit der Melodie zugleich viel deutsche Gründlichkeit und Fülle der Harmonie zu verbinden wußte. Daß dennoch von seinen vielen Oratorien und Opern, Messen ꝛc. nur sehr wenige weiter verbreitet und ein Gemeingut des größeren musikalischen Publikums geworden sind, mag seinen Grund hauptsächlich wohl darin haben, daß er dem Churfürsten, seinem Herrn, das sonderbare Versprechen gegeben hatte, nur für ihn und seine Capelle zu schreiben und ohne seine besondere Erlaubniß keines seiner Werke irgendwo anders zur Aufführung zu bringen, und in die Zeit seines Aufenhalts zu Coblenz fällt unstreitig die Entstehung der meisten seiner größeren und gediegneren Werke. Nur einige italienische Arien und Clavierconcerte haben sich von seiner Arbeit durch Abschriften weiter verbreitet, und gedruckt ist unsers Wissens nur eine Parodie der Schusterschen Polonaise „Le donne han' tant' inganni." Dem Namen nach kennt man von seinen Oratorien noch: „Gios re di Giuda" u. „Betulia liberata." Sämmtliche Werke wurden in dem Trierschen Musikarchive zu Coblenz verschlossen. Als Eigenthümlichkeit wird von Sales noch erzählt, daß er jedesmal, wenn er eine neue Composition anfangen wollte, vorher eine Gesellschaft von guten Freunden um sich zu versammeln pflegte, um sich durch deren Unterhaltung aufzuheitern und so zur Arbeit geschickt zu machen, die er dann oft auch in Gegenwart der Gesellschaft begann, ja sogar vollendete. Auch als Gesangslehrer besaß S. einen großen Ruf. Zu seinen vorzüglicheren Schülern gehörte seine Frau, eine vortreffliche Altistin, die als Hoffängerin zu Coblenz angestellt war, und für welche er die schönsten Parthien in seinen Oratorien eigens geschrieben hat. 26.

Saletti, vorzüglicher italienischer Sopranist (Castrat) des vorigen Jahrhunderts, stand mit dem berühmten Farinelli zu gleicher Zeit an dem Theater zu Madrid, und ging 1742 nach Petersburg, wo er außerordentlich geschätzt ward. Als er 1755 daselbst seinen Abschied nahm, erhielt er von der Kaiserin noch ein besonderes Geschenk von 1000 Dukaten und einer goldenen Dose. Er kehrte nach Italien zurück, und starb hier in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Salicet, dasselbe was Salcional oder Solcional (s. d.).

Salicola, Margherita de, eine berühmte italienische Sängerin des 17ten Jahrhunderts. Um 1680 war sie am Hofe zu Dresden engagirt. In Italien hieß sie allgemein nur Margherita bella (die schöne Margherite). Auch in Deutschland bewunderte man sowohl ihre Kunst, ihre Stimme und ihren Vortrag, als ihre schöne körperliche Bildung. Dichter aller Sprachen beeiferten sich, sie zu besingen, die schon im bloßen Erscheinen Alles hinriß. Aus ihrer Lebensgeschichte finden sich nirgends mehr bestimmte Data; alle Nachrichten über sie, welche hie und da noch vorliegen, sind Nichts als

enthusiastische Expectorationen theils über ihre große Kunst, theils über ihre ausnehmende Schönheit.

Salier, und Salische Lieder. Die Salier waren bei den Römern Priester des Mars; sie hatten ihren Namen von salire — hüpfen, tanzen. Numa bestimmte ihre Zahl auf 12, von Tullus Hostilius jedoch wurden sie noch vermehrt. Ueber ihre Stiftung geht folgende Sage: Als zu Numa's Zeiten einst eine furchtbare Pest in Italien wüthete und sich auch nach Rom verbreitete, ließen die Götter das Ancile (einen besonders gestalteten Schild) vom Himmel herabfallen, und nun hörte die Pest auf. Als die Wahrsager um Rath gefragt wurden, was mit dem Schilde anzufangen sey oder welche Bedeutung er sonst wohl habe, erklärten sie ihn für das Zeichen der stets dauernden Herrschaft der Römer, und riethen, noch 11 ähnliche verfertigen zu lassen, damit der ächte nicht so leicht entwendet werden könne. Dies geschah, und sämmtliche Ancilia wurden in der Curia aufbewahrt. Aber jährlich am 1sten März, wo die eigens dazu nun bestimmten Salier dem Mars opferten, trugen diese dieselben in der Stadt umher, schlugen sie dabei fortwährend an einander, führten hiezu allerhand kriegerische Tänze auf und sangen Lieder zum Lobe des Mars u. a. Götter, auch berühmter Männer, namentlich des Mamurius, der die übrigen 11 Ancilien verfertigt hatte, und diese Gesänge hießen Salische Lieder oder Gesänge. Die Kleidung der Salier war eine mit Gold gestickte Tunica von Purpur, die mit einem Gürtel von Erz festgehalten wurde, darüber eine mit einem Purpursaume besetzte Toga, auf dem Kopfe eine hohe kegelförmige Mütze, an der Seite ein Schwerdt und in der Rechten ein Spieß oder eine Ruthe, in der Linken das Ancil. Nur patricische Jünglinge, deren Eltern noch lebten, wurden unter die Salier aufgenommen.

Salieri, Antonio, geboren am 19ten August 1750 in der venetianischen Festung Legnago, und gestorben zu Wien, den 7ten Mai 1825, war der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns, welcher ihn die lateinischen Schulen besuchen, und durch seinen ältesten Bruder Franz im Gesange, nebst Clavier- und Violinspiel unterweisen ließ. Schon frühzeitig entwickelte sich bei dem lernbegierigen, mit einem ausgezeichneten Fassungsvermögen begabten Knaben die leidenschaftlichste Hinneigung zur Musik, welche ihn sogar bisweilen zum kindlichen Ungehorsam gegen der Eltern Befehle verleitete, wie uns dann Herr von Mosel in seinem höchst schätzbaren Werke „über S—s Leben und Werke" (Wien 1827) aus jenem ersten Lebensabschnitte mehrere interessante, psychologisch charakteristische Anecdoten aufbewahrt hat, und die aus der allerverläßigsten Quelle, nämlich aus des verewigten Tonmeisters eigenhändig notirten biographischen Skizzen herrühren. Im 16ten Jahre erfuhr Antonio bereits das traurige Schicksal, eine Vater- und Mutterlose Waise, und durch widrige Verhältnisse, sammt 5 Geschwistern, in zerrütteten Familien-Umständen zu seyn. Ein wahrer Freund seines Hauses, der auch im Herzen geadelte Cavaliere und Patrizier, Giovanni Mocenigo, nahm ihn wohlwollend zu sich nach Venedig, wo er unter Descetti Vicecapellmeister von San Marco, und bei dem Tenorsänger Pacini die begonnenen Studien mit neubelebtem Eifer fortsetzte. In dieser beglückenden Lage fand ihn der Zukunft entscheidender Wendepunkt. Florian Gaßmann, k. k. Hof- und Kammercapellmeister, welcher gerade damals für die fenice eine neue Opera seria componirte, lernte den heißglühenden Kunstjünger kennen und lieben, adoptirte ihn gleichsam an Kindesstadt, und wurde für die ganze Dauer seines Erdenwallens dessen treuer Mentor, Freund, Beschützer, und Wohlthäter. An der Seite dieses Ehrenmannes fuhr Salieri

am 15ten Juni 1766 in Wien's Mauern ein, welche, nach der Vorsehung Rathschluß, beinahe 6 Decenien später, seiner irdischen Hülle die letzte Ruhestätte gewähren sollten. Gaßmann selbst begann ungesäumt mit seinem, in frommer Ergebung und kindlicher Liebe sich ihm weihenden Zögling, den contrapunctischen Curs, nach dem, einzig damals bekannten theoretischen Lehrsysteme: Gradus ad Parnassum, von Joh. Jos. Fuchs. Ein geschickter Sprachmeister unterrichtete ihn im Deutschen und Französischen; dem Abbate, Pietro Tommasi aber verdankte er die nähere Bekanntschaft mit der lateinischen und italienischen Poesie, Declamation, Rhythmik, Prosodie, Scansion, und andern wissenswerthen, ästhetischen Gegenständen. — Zufolge seiner Amtspflicht mußte Gaßmann wöchentlich dreimal bei den normalen kaiserlichen Kammermusiken sich einfinden. Joseph II., dem nichts verborgen blieb, hatte auch erfahren, daß sein sehr geachteter Capellmeister einen jungen Eleven aus der Inselstadt mitgebracht habe, und wünschte diesen zu sehen. So wurde dann Antonio dem erhabenen Monarchen vorgestellt, dessen gütige Herablassung und humane Leutseligkeit gar bald des Ersteren anfängliche Schüchternheit überwand, und diesen auch ermuthigte, dem Dankgefühle gegen seinen zweiten Vater selbst in der Gegenwart des dadurch gerührten Herrschers Worte zu verleihen. Noch mehr gewann er Josephs Zufriedenheit, daß er in einigen Opernstücken die Altparthie mit sonorer Stimme und sicherer Intonation aus der Partitur absang, und Gaßmann erhielt sofort die Weisung, seinen Schützling jedesmal zu diesen Musik-Zirkeln mitzubringen. Zur practischen Uebung führte ihn jener später auch ins Bühnenreich ein, sowohl bei den Proben, als abendlichen Vorstellungen, und vertraute ihm, nach stufenweise erlangter Routine den eigenen Platz an, da er in der Regel nur die ersten drei Productionen persönlich zu leiten pflegte. Im zweiten Lehrjahre genoß Antonio schon das ersehnte Vergnügen, einzelne Gesang-Piecen von seiner Arbeit, mit deren Composition sein Meister ihn beauftragte, zu Gehör zu bekommen, obwohl frühere, geheime Versuche ernstlich untersagt, ja sogar strenge gerügt wurden. Jene Vorübungen bestanden in Arien, Duetten, Terzetten, Finalchören, Balletstücken, einer Operette „la Vestale;" ferner in mehreren Cantaten, Harmonieparthien, Gradualen und Offertorien, Salve Regina, eine kleine Messe alla capella, 6 Violin-Quartetten, 2 Orchester-Symfonien, u. a. — 1770 war Gaßmann wieder nach Rom gereist, um die Carnevals-Oper zu schreiben, was ihn abhielt, das für ihn bestimmte Textbuch „le Donne Letterate" zu componiren. Seine Abwesenheit bestimmte die beiden gemeinschaftlichen Dichter desselben, Gaston Bocchierini u. Calzabigi, ihr Werk dem jungen, leicht zu befriedigenden Salieri zu übergeben. Dieser, hochentzückt, griff mit beiden Händen zu, verschlang gleichsam das Gedicht, entwarf, scizzirte, und instrumentirte sonder Ruh und Rast, gönnte sich kaum die nothdürftige körperliche Erholungszeit; — aber binnen einem Monat standen auch mehr als zwei Drittheile des Ganzen vollendet da. Ohne sein Vorwissen veranstaltete Calzabigi eine Probe in der Wohnung des Impressars, wozu Gluck und Scarlatti als prüfende Ohrenzeugen geladen wurden. Das Resultat fiel durchaus günstig aus, und der ermunternde Beifall des anwesenden Kunstrichterpaars trug nicht wenig bei, den nunmehr mit Selbstvertrauen ausgerüsteten Mästrino zur Ergänzung des noch übrigen Restes zu beflügeln. Alles ging nach Wunsch; Antonio lief sich die Füße wund zu den Copisten, Sängern und Sängerinnen, Decorationsmalern und Garderobeschneidern, probirte und corrigirte — las am Tage des Heils — superbo de se stesso — zum erstenmale seinen Namen gedruckt an allen Straßecken, wurde gleich beim Eintritt

in das Orchester applaudirt, so wie fast alle Nummern seiner Erstlingscomposition; ohne jedoch am Schlusse fora gerufen zu werden, weil diese Huldigungs-Münze damals noch nicht cursirte. Nach Gaßmanns Zurückkunft ließ der Kaiser, da während der Fastenzeit alle Bühnen verschlossen blieben, dasselbe Werk in seinen Cammerconzerten ausführen, und freute sich ganz besonders, daß der unpartheiische Rhadamant nur zufällige Kleinigkeiten darin zu bemängeln fand. — Noch im laufenden Jahre arbeitete S. unter seines Mentors Augen zwei neue Operetten l'amore innocente, ein Schäferspiel, und „Dan Chisciotte," welchen, stets ausgezeichneter an Werth und mit wachsendem Beifalle folgten 1771 „Armida;" 1772 „la fiera di Venezia" „Il Barone di vocca antica" und „la secchia rapita;" 1773 „la Locandiera;" 1774 „la calamità de cori;" nebst zwei Cantaten „la sconfitta di Borea," und „Il trionfo della gloria, e della virtù. (in diesem Zeitabschnitte verlieh ihm ein huldreicher Monarch die durch Gaßmanns Tode erledigte Kammercomponisten-Stelle, und die Direction über die italienische Oper) 1775 „la finta Scema;" (die romantische Art und Weise, wie er die Mutter seiner acht Kinder kennen lernte, und durch des gütigen Kaisers Einfluß Theresen von Holfersdorfers glücklicher Gatte wurde, verdient, von ihm selbst so gemüthlich und einfach schmucklos erzählt, in Herrn von Mosels Werk, S. 51–59 vorzugsweise nachgelesen zu werden) — 1776 „Delmita e Dàliso;" und das Oratorium „la passione di Gesù Christo. 1778 erhielt S. die Bewilligung, sein Vaterland besuchen zu dürfen. Er schrieb zur Eröffnung des neuen Theaters alla Scala zu Mailand die seriöse Oper „Europa riconosciuta;" für Venedig: die Buffa la scuola de gelosi; für Rom 1779 „la partenza inaspettata"; für die Canobiana in Mailand „il Talismano," und 1780 abermals für Rom „la Dama pastorella." Inzwischen hatte Kaiser Joseph in seiner Residenz auch ein National-Singspiel begründet, und verlangte von dem heimgekehrten Meister, sich in einer deutschen Original-Composition zu versuchen. So kam 1781 der Rauchfangkehrer (Schornsteinfeger) mit dem glänzendsten Erfolge auf die Bühne. — Eine, zwei später aus Italien verschriebene, treffliche komische Opern-Truppe debutirte mit der im besten Rufe stehenden Scuola de'gelosi. Für diese Gesellschaft schrieb er, nachdem er, auf Glucks Empfehlung und unter dessen Leitung, in Paris „les Danaïdes" Beifall bekrönt in die Scene gebracht hatte, 1784 „il ricco d'un giorno" 1785 „la Grotta di Trofonio;" u. prima la musica, poi le parole. 1786 folgte er einer zweiten Einladung nach Paris, um die beiden, für die dortige große Oper vollendeten Compositionen „los Horaces," und „Tarare" aufführen zu lassen, wovon erstere durchfiel, letztere aber ein Lieblingsstück wurde, und anerkannt für Salieri's Meisterwerk gilt. Im nächsten Jahre, welches ihm auch Gluck, sein hochverehrtes Vorbild, raubte, sendete er an die Societé d'Apollon die religiöse Cantate „le jugement dernier." 1788 schrieb er Cublai, ein satyrisches Opergedicht des Abbate Casti, welches jedoch aus begreiflichen Ursachen nie zur Darstellung gelangte; bereicherte den Talismano mit neuen Tonstücken, und überarbeitete auf allerhöchsten Befehl den Tarare für die italienische Bühne, welcher in seiner ganz neuen Umstaltung als Axur, König von Ormus gar bald eine Zierde aller deutschen Theater wurde. Da aber damals der alte Hofcapellmeister Bonno starb, so rückte nunmehr Salieri in diese Ehren-Charge ein, welcher er seine ganze übrige Lebenszeit mit dem rühmlichsten Eifer und unermüdlicher Thätigkeit vorstand. 1789 componirte er „il pastor fido" u. „la cifra." Im folgenden Jahre dispensirte ihn auf sein Bittgesuch der neue Monarch, Kaiser Leopold II., nach 24jähriger Dienstleistung von der Operndirec-

tion, indem selbe seinem bisherigen Adjuncten und würdigen Zögling, Joseph Weigl übertragen ward. Ohne die angeborne Productivität zu hemmen, bearbeitete er die tragi-komische Oper „Catilina", worin, sonderbar genug, der große Orator Cicero als Buffone eingeführt ist. Der Meister selbst hielt dieses Werk schlechterdings nicht geeignet für die Bühne-Wirkung. 1793 ging il mondo alla rovescia in die Scene; 1795 „Evaclito, e Democrito," und „Palmira, Regina di Persia;" letztere erfreute sich eines ausgezeichneten Beifalls. 1796 „il Moro;" 1798 Fallstaff ossia le tre burle;" 1799 zwei Gelegenheits-Cantaten: „der Tyroler Landsturm," (in deutscher Sprache) und „la riconoscenza dei Tirolesi." 1800 „Angiolina ossia il matrimonio per sussuro; u. Cesare in Farmacusa. Das nächstfolgende Jahr gieng Salieri nach Triest, um für das neu erbaute Opernhaus „Annibale in capua" zu schreiben. 1802 componirte er „la bella selvaggia", (nicht aufgeführt) und für das Theater an der Wien „Die Neger." 1803 Ouverturen und Chöre zu Kotzebu's Schauspiel „die Hussiten vor Naumburg;" ferner das Oratorium „Gesiv al limbo," und eine Fest-Cantate. 1805 „Habsburg"; historisches Gedicht von Freiherrn von Geramb. Ausser diesen namentlich hier aufgezählten Werken enthielt sein gesammter Nachlaß, welchen er, als Vicepräses der Tonkünstler-Societät, diesem Pensionsinstitute testamentarisch legirte, noch folgende Manuscripte: 5 Messen; — ein Requiem; — 3 Te Deum laudamus; — eine Vesper; — 40 Gradualien, Offertorien, Motetten, Hymnen, Psalmen und dergl. — l'Oraculo, und „la riconoscenza," zwei Cantaten, letztere dem Andenken Gaßmanns geweiht, bei der 25jährigen Jubelfeier des von demselben gegründeten Wittwen- und Waisenfonds; — fünf patriotische Chöre; Fragmente eines Oratoriums: Saulle, und Bruchstücke zu den Opern „i tre filosofi," „das Posthaus," und „die Generalprobe;" „Danaus," deutsche, vielfach veränderte Bearbeitung des französischen Originals „le Danaïdes", welches 1817 durch Spontini und Persuis mit neuen Balletstücken in Paris wieder auf das Repertoire gebracht wurde; mehrere 50 einzelne Gesangstücke; 28 Divertimenti vocali con accomp. del Pfter (gedruckt); Scherziarmonici, 55 Canoni, a 2, 3, e 4 voci (gedruckt); 150 ähnliche Compositionen; Scuola di Canto; Concerte: eines für die Orgel; für Flöte und Hoboe; für Violine, Hoboe und Violoncell und zwei für das Pianoforte; eine Symphonie; 24 Orchester-Variationen über die folie d'espague; — verschiedene Serenaten, Balletmusiken, u. s. w. — Am Vormittage des 16ten Juni 1816, also gerade ein halbes Seculum seit seiner Ankunft in der Kaiserstadt brachte ihn eine Hofequipage in das Palais des k. k. Oberst-Hofmeisters, Fürsten von Trautmannsdorf, woselbst dieser, im Namen des Monarchen, vor dem versammelten Personale der Hofmusikcapelle, dem Intendanten an der Spitze, die Brust des Jubelgreises mit der großen goldenen Civil-Ehren-Medaille sammt Gnadenkette schmückte. Der Abend dieses denkwürdigen Tages war einem häuslichen Familien-Zirkel gewidmet, welchen alle, zur Zeit in Wien anwesenden Schüler und Schülerinnen verschönten, denen er unentgeltlich liebevoller Lehrer, und treuer Führer gewesen; wobei eigends dazu verfertigte Compositionen vorgetragen und Lobgesänge zum Preis des Gefeierten angestimmt wurden. — Von nun an flossen seine Lebenstage wohl in fortwährend geistiger Beschäftigung dahin, ohne daß er jedoch als schaffender Meister im dramatischen Zweige ferner mehr öffentlich auftrat, weil er selbst am besten fühlte, wie himmelweit der stets mehr die Oberhand gewinnende Zeitgeschmack von Jenem abweiche, welchen er bisher für den einzig Wahren zu halten sich verpflichtet glaubte. — Mit dem Eintritte des 70sten Sommers nahten endlich auch

allmählig die Vorboten des Alters; Augenschwäche, Podagra, Gliederschmerzen, Kraftlosigkeit, Lähmung der Beine stellten wechselweise als mahnende Warner sich ein, ernstlich zur letzten großen Reise sich vorzubereiten. Sein Bittgesuch um die Versetzung in den Ruhestand wurde 1824 unter den huldreichsten Ausdrücken mit Beibelassung des vollen Gehaltes genehmigt; er sollte aber die so wohlverdiente Ruhe erst im Grabe genießen, die körperlichen Leiden vermehrten sich, und eine gänzliche Abspannung der Nerven verwirrte ihn zuletzt sogar im Denken; nur der liebenden Töchter sorgfältige Pflege fristete noch die freudeleeren Stunden, bis der Allmächtige sich erbarmte, und den Schwergeprüften ins ewige Reich der Vergeltung hinaufwinkte. — Dem Leichenbegängnisse wohnten Meister und Lehrlinge, Künstler und Kunstfreunde, kurz alle bei, die den Verewigten kannten, ehrten und liebten; ein endloser Zug wallte dem Sarge nach, gesenkten Blickes, die darin verschlossenen sterblichen Ueberreste zum stillen Kämmerlein geleitend. Bei der in der italienischen Kirche abgehaltenen Trauerandacht wurde, nach des Hingeschiedenen letztwilliger Anordnung, das von ihm ausschließlich zu seinen eigenen Funeralien componirte, und deßhalb nie früher zu Gehör gebrachte solenne Requiem ausgeführt. — Salieri diente dem Erzhause Oesterreich 58 Jahre lang, und vier Regenten, die große Maria Theresia, deren Söhne, Joseph und Leopold, und ihr Enkel Franz, der unvergeßliche Vater des Vaterlandes, beglückten ihn mit ihrer Huld und Gnade. König Ludwig der 18te übersandte ihm das Ritterkreuz der Ehrenlegion; die königlich schwedische Akademie der Musik zu Stockholm, so wie das National-Institut und Conservatorium in Paris ernannten ihn zum Ehrenmitglied; was aber schöner noch als Sterne und Orden ihn zierte, ist jene unauslöschliche Dankbarkeit, welche er für Gaßmann, seinen ersten Beschützer, zeitlebens, bis zum letzten Athemzuge, im frommen Herzen, gleich einem Heiligthume, bewahrte. Alles, was dieser edelmüthige Wohlthäter für ihn gethan, vergalt er reichlich, mit Wucherzinsen, an dessen beiden unversorgt hinterlassenen Töchtern, Anna und Therese, (verehligte Fuchs, und Rosenbaum) bei denen er Vaterstelle vertrat, zu festen Kunstsängerinnen sie ausbildete, ihnen vortheilhafte, gesicherte Anstellungen, und durch Rollenzutheilungen auch die Gelegenheit verschaffte, eine glänzende Carriere zu machen, wie denn besonders Madame Rosenbaum in Bravour-Genre als Künstlerin ersten Ranges galt. Uneigennützig, wie sein Lehrer gegen ihn, hielt er auch treu das Selbstgelübde, andern bereitwillig mitzutheilen sein Wissen und praktisches Erfahren. Da ihm noch die Freude wurde, das zweite, 50jährige Jubiläum des Pensions-Institutes 1821 zu erleben, so entrichtete er den letzten Tribut der Erkenntlichkeit dadurch, daß er das von Gaßmann, dem Stifter dieses wohlthätigen Fondes, vor 5 Decenien zur Einweihungsfeier geschriebene Oratorium: „la Betulia liberata," zur Reproduction wählte, zeitgemäße Veränderungen und Abkürzungen darin vornahm, die Instrumentalparthie, doch stets nur im Geiste des Tondichters bereicherte, und neu dazu componirte Weihgesänge beifügte, welche der aufgestellten Lorbeer bekrönten Büste des Gefeierten als Opfergabe dargebracht wurden. Salieri, der fleißige, melodienreiche, verständige, warmfühlende und tief denkende Meister, war auch ein äußerst liebenswürdiger Mensch; freundlich, gefällig, stets wohlwollend, und behülflich mit Rath und That; munter, aufgeweckt, lebensfroh, witzig, humoristisch, und der angenehmste Gesellschafter von der Welt, unerschöpflich in Anekdoten und Citaten; ein feines, niedlich gebautes Männchen, mit schwarz beschattetem, feurig blitzendem Augenpaar, und südlich gebräunten Teint, immer nett rein und ordentlich; lebhaften Tem-

peramentes, leicht aufbrausend, doch leichter noch zu versöhnen. Er liebte nur das Saitenspiel, sonst kein Anderes; trank nie Wein; höchstens etwas Champagner, zum brindisi, beim viva la compagnia; oder ein Glas Bier nach einer tüchtigen Promenade, wozu er den Imbiß, Käse und Salami, entweder selbst in der Tasche bei sich führte, oder das zur merenda Benöthigte von irgend einem ambulanten Landsmann erhandelte, mit welchem er in seinem friaulischen Jargon musterhaft zu conversiren verstand. Seine größten Leckerbissen waren alle Arten von Back- und Zuckerwerk; gehend und stehend fand man ihn derlei Bonbonerien naschend, womit er sich stets verproviantirte, und nie an einem Conditorladen fürbaß wandeln konnte, ohne nicht wenigstens auf ein halbes Viertelstündchen einzusprechen. Diese Gewohnheit wurde ihm schon im zarten Knabenalter zur Leidenschaft. Wenn er nämlich damals dem Vaterhause zuweilen heimlich entlief, blos um in irgend einer entfernten Kirche einer musikalischen Funktion beizuwohnen, und wegen solchen Ungehorsam — da es ihm überflüssig dünkte, zu also löblichem Zwecke erst die Erlaubniß anzusuchen — anstatt dem Mittagsmahle eine Fasten dictirt wurde, so verursachte ihm diese Pönitenz keinen besonderen Kummer, weil er von seinem täglichen Frühstück eine ziemlich ansehnliche Quantität erübrigten Zucker zusammengespart hatte, und in diesem süßen Troste nebst dem Lieblingselemente, Wasser, volle Entschädigung für die anderen, ihm ohnehin wenig mundenden Speisen, fand. Allein, auch diese Vorsichts-Maßregel blieb nicht verborgen; seine Vorrathskammer ward — wie er selbst mit naiver Offenherzigkeit gesteht — nur gar zu bald entdeckt, von Rechtswegen confiszirt als verpönter Contraband, — die geträumte Herrlichkeit hatte ein Ende, und der kleine Sünder mußte zu Kreuze kriechen, um durch ein reumüthiges: pater peccavi — die sühnende Absolution zu erhalten. Salieri radbrechte die deutsche Sprache auf wahrhaft komische Weise, und machte sich selbst darüber lustig. Seine gewöhnliche Scherzrede war: „Sie werden sick wundern, daß ick auf die kurze Zeit schon so kut deutsch sbrege, und bin dock erst 50 Jahre in Allemagna!" Eben so, wie Ritter Gluck, pflegte er in der, stets lebhaft geführten Conversation, drei Sprachen zu vermengen, und seine Gedanken, wie es ihm gerade eben in den Mund kam, bald in französischen, bald in italienischen oder deutschen Phrasen auszudrücken, was bei der sprudelnden Geläufigkeit mitunter ein ganz allerliebstes Quodlibet bildete. — Seine Direction war feurig, bestimmt und sicher, nur nicht unbedingt frei von dem Fehler der meisten italienischen Capellmeister, den Tact zuweilen allzuhörbar mit Händ' und Füßen zu markiren. Der würdevolle Anstand, die feste Präcision, und die wirklich gratiöse Armbewegung erschien dem Auge ungemein wohlgefällig. Für Gluck's Werke hegte er eine an Abgötterei gränzende Ehrfurcht, und sie blieben im dramatischen Fache das Idol seines unabläßigen Strebens; ja, wenn nach Jahren, als er lange schon der Verpflichtung zum Theaterdienst entbunden war, eine von G—s Meisterschöpfungen — die beiden Iphigenien, Armida, oder Alceste, neu auf das Repertoire gebracht wurde, erbot er sich jederzeit unaufgefordert zur Oberleitung, da nur er allein noch genau wußte, wie der verklärte Tondichter alles ausgeführt haben wollte; auf jede Nuance sorglich achtete, im Zeitmaße nicht die geringste Aenderung duldete, den Sängern keine Zusätze gestattete, und das kleinste Vergehen mit eiserner Strenge rügte. Durch solche über alles Lob erhabene Pietät mußten freilich damals jene classischen Geistesgeburten in abgeschlossener Vollendung ans Licht treten, während gegenwärtig der Schlüssel zum Geheimnisse vielleicht gar abhanden gekommen seyn dürfte. Wenn Salieri eine neu verfertigte

Oper einstudieren ließ, so fühlte er sich vom jugendlichen Feuer beseelt. Da hatte er tausenderlei zu thun und zu schaffen, zu verbessern, und abzuändern, wie er denn niemals mit sich selbst vollkommen zufrieden war, und nimmer ermüdete, in seinen Partituren zahllose Papierstreifen mit Correcturen aufzukleben. Bei allen Clavierproben fand er sich persönlich ein, ging die Rollen einzeln durch, » itirte ganze Stellen mit dem gehörigen Ausdruck und damit verbundener Action, Stellung, Mimik, und Haltung, alles ganz so, wie er sichs während der Conception gedacht und versinnlicht hatte. Oftmals sah man ihn am Abende der Vorstellung eine Stunde vor dem Anfang ganz allein in dem noch verödeten Orchester zwischen den Pulten sich durchwinden, wo er bei dem düstern Flackern eines Lichtstümpchens mit dem Rothstift in den Stimmen die ihm bemerkbar gewordenen Errata ausmerzte, fehlende Kreuze, Been u. dergl. hineinkritzelte, oder sonstige, erst ausgesonnene Varianten notirte. Bei den Arrangement-Proben trieb er sich stets auf der Bühne herum: wies jedem die Coulisse, wo er ab- und zugehen, den Platz, wo er stehen, die Pantomime, mit welcher er seinen Vortrag begleiten sollte; er war zärtlich mit den Verliebten, wehklagte mit den Traurigen, recouragirte die Kämpfenden, sang alle Stimmen der Chöre mit, führte die Soldaten an, setzte Stühle und schaffte Requisiten herbei. So geschah es z. B, daß in der Palmyra jener Statist, welcher im Bauche des Ungeheuers stack, des Tonmeisters Unzufriedenheit dadurch erregte, daß er weder herzhaft genug auf den Prinzen Alcidoro eindrang, noch von dessen Lanze gefällt, sich erkleclich, bis zum musikalischen Verrudon, am Boden herumwälzte. Salieri tadelte solch linkisches Wesen, hieß den Thierrepräsentanten wohl Acht haben, kroch selbst in das cachirte Monstrum, und machte solche ernste Attaquen, daß sein Gegner sich tüchtig zusammennehmen mußte, um nicht als Besiegter zu unterliegen. Wie nun aber der Lindwurm durchbohrt niederstürzte, die Glieder streckte, und nach Noten in Zuckungen das Leben aushauchte, ertönte von allen Anwesenden lauter Beifallsjubel, der, als der Componist, kaum kenntlich, im bestaubten pauvre de Paris, wieder zum Vorschein kam, mit unbezähmbaren Gelächter sich paarte, in welches der applaudirte Acteur, seine total derangirte Garderobe ordnend, aus voller Kehle miteinstimmte. Wohnte Salieri einer Vorstellung als Zuhörer bei, so war er gewiß unter den Aufmerksamen der Alleraufmerksamste, und hatte am nächsten Morgen wenigstens einen halben Bogen voll Bemerkungen zu Papier gebracht, was und wie er dies oder jenes in Zukunft anders wünschte. — Obwohl er am vergnügtesten auf einsamen Spaziergängen sich fühlte, und in Wiens reizenden Umgebungen drei Favorit-Bäume sich erwählt hatte, unter deren schirmendem Laubdache er am liebsten Ideen zu sammeln, zu ordnen, und flüchtig zu scizziren pflegte, so suchte er dennoch auch freundschaftlichen Umgang, um über seine Kunst zu sprechen, und konnte die Seele eines jeden geselligen Zirkels werden, dessen Fröhlichkeit ergötzliche Erzählungen längst vergangener, selbst erlebter Thatsachen und schnurriger Begebenheiten, welche in seinem unverwüstlichen Gedächtnisse gleichsam deponirt lagen, mächtig zu erhöhen im Stande waren. Bei solchen Anlässen ließ er gerne seiner munteren Laune die Zügel schießen; Rundgesänge aus dem Stegreif, von ihm selbst mit wohlklingender Tenorstimme intonirt, durften nie fehlen, und die Mehrzahl der hinterlassenen scherzhaften Canons sind durch ähnlichen Impuls entstanden. Den ihm besonders werthen Kernspruch: moderata durant componirte er vielleicht gegen 100mal auf verschiedene Weise. Ueber alles verhaßt war ihm Müßiggang, und Thätigkeit Lebensbedürfniß Mit zitternder Hand schrieb er am

24sten Jäner 1824 in kaum leserlichen Zügen die letzten Worte: „Dio santissimo! misericordia di me!“ — Was von einer gewissen Selbstanklage in des Meisters Geistesverwirrung gefabelt wurde, verdient, als schmähliche Verläumdung, nur durch Verachtung bestraft zu werden. — d.

Salimbeni, Felice, berühmter Sänger (Castrat), mit einer herrlichen umfangreichen Sopranstimme, geboren zu M. land um 1712, von Porpora gebildet, betrat 1731 zum erstenmale das Theater in der Rolle der Bircenna in Hasse's „Cajo Fabricio“ zu Rom. Nachgehendes sang er in eben desselben „Alessandro nell' Indie“ die Parthie des Poro, und sein Ruf verbreitete sich schnell. 1733 trat er in Kaiserliche Dienste zu Wien, und sang 1734 in der Oper „La Clemenza di Tito“ den Sextus, in der „Olympiade“ den Megacle, in „Achille in Sciro“ den Achill ꝛc. Alle diese Rollen hatte Metastasio eigens für ihn eingerichtet, so daß in der Olympiade z. B. gegen Ende der 4ten Scene des ersten Acts, in der Beschreibung, welche Argene von ihrem Geliebten, Megacle, entwirft, ein so treues Portrait von S's Person enthalten ist, als solches nur immer mit Worten gegeben werden kann. Es heißt dort:

Jo l'ò presente. Avea
Bionde le chiome, oscuro il ciglio; i labbri
Vermigli si, ma tumidetti, e forse
Oltre il dover; gli sguardi
Lenti e pietosi, un arrossir frequente,
Un soave parlar . . . . . .

1731 nahm S. in Wien wieder seinen Abschied, und machte nun mehrere größere Reisen, auf denen er fast angebetet ward von sowohl dem deutschen als holländischen und italienischen Publikum. 1742 treffen wir ihn in Venedig, wo er in Glucks „Demetrio“ große Triumphe feierte. 1743 kam er abermals nach Deutschland und trat in Königlich Preußische Dienste. Sein erstes Auftreten in Berlin hatte in der Rolle des Cäsar der Oper „Catone in Utica“ statt, und erregte allgemeine Bewunderung, die auch während seines ganzen fast siebenjährigen Aufenthalts dort immer dieselbe blieb, obschon sein Spiel noch so Manches zu wünschen übrig ließ. So schön war seine Stimme und so ausdrucksvoll sein musikalischer Vortrag. Unter Schaffrath studirte er zu Berlin auch noch den Generalbaß und die Composition. Als er 1750 seinen Abschied in Berlin nahm, folgte er einem Rufe nach Dresden, wo er die ersten Lorbeeren als Carestini in der Oper „Leucippo“ pflückte. Besonders in der ersten Arie „Nel lasciarti oh Padre amato,“ einem rührenden Andante in F-Moll, und dem herrlichen Adagio des zweiten Akts „Per me vivi, amato bene“ ward ihm ein wahrer Sturm von Beifall. Hasse hatte diese Stücke eigens für ihn ganz neu umgearbeitet. Mit der Parthie des Trotimo in dem Oratorium „I Pelligrini,“ welches am Charfreitage Abends in der Kirche aufgeführt ward, beschloß er in Dresden sein Gastspiel, um nun wieder nach Italien zurückzukehren. Schon in Dresden hatte man ein Abnehmen seiner Kräfte bemerkt; unterwegs nach Italien befiel ihn zu Laubach in Krain eine schwere Krankheit und er starb daselbst auch im Jahre 1751, wie es heißt in Folge mancherlei diätischer Fehler. So war seine künstlerische Laufbahn nur kurz, und dennoch beschloß er sie mit dem Rufe eines der größten Sänger, welche Italien je erzeugt hat. Seine Stimme erstreckte sich vom kleinen a bis zum 3gestrichenen c und d. Dabei war sie äußerst rein, angenehm und durchgreifend. Die höchste Schönheit

des Gesanges wußte er im Adagio zu entwickeln, wie er denn überhaupt vollkommener Herr seiner schönen Stimme war, und fertig in der Verzierungskunst, wie damals wenige Sänger der Welt. Dichter und Maler haben seinen Charakter, seine schönen Züge und seine Kunst durch Verse und Bilder aller Art zu verewigen gesucht. Das beste Portrait von ihm ist das, welches Graf Algarotti zu Berlin in Kupfer stechen ließ.

• Salinas, Franz von, war 1512 zu Burgos geboren. Bei ihm schien die Natur zeigen zu wollen, was sie zu geben vermag, wo sie nur zu nehmen scheint. Für die Beraubung des Anblicks der Farbenwelt, wenigstens in ihrer ganzen Schöne, entschädigte sie ihn so reichlich durch Schätze aus der Tonwelt, daß er sich, besonders durch sein Werk „De musica libri septem" den Beinamen des Fürsten der Theoretiker erwarb. Sein Leben ist so reich an ächt poetischen Momenten, daß man nur mit Bedauern davon eilt, um nicht die Gränzen eines kurzen Abrisses zu überschreiten. Sein Vater war Rentmeister zu Burgos. Schon in seiner Kindheit litt er Schaden an den Augen, vielleicht in Folge der schlechten Milch, womit ihn eine inficirte Amme nährte; doch ganz blind ist er nie im Leben geworden, wie gern ihn auch unsere Historiker so hinstellen, um noch bewunderungswerther seinen Geist und seine Talente hervorzuheben. Die Eltern suchten ihm das Unglück des großen Augenübels dadurch erträglicher zu machen, daß sie ihm Unterricht im Gesange und im Orgelspiele geben ließen, und dadurch das ihm angeborne eminente Talent zur Musik noch mehr weckten und förderten. Die lateinische Sprache, welche ihm gleichsam den Schlüssel zu den Wissenschaften in die Hand gab, erlernte er von einem, derselben kundigen Frauenzimmer, das eben im Begriff stand, den Schleier zu nehmen und bei ihm vorher nur noch Orgel spielen lernen wollte. Eine ungemeine Liebe zu ferneren wissenschaftlichen Studien hatte er durch sie gewonnen, und in Salamanca, wohin ihn seine Eltern nunmehr schickten, suchte er derselben dadurch zu genügen, daß er nun auch Unterricht im Griechischen nahm und die Philosophie in das Bereich seiner Forschungen zog. Indeß fehlten ihm zu einem längeren Aufenthalte in Salamanca die Mittel, und er nahm daher als Musiker Dienste bei dem damaligen Erzbischof von Compostella, Peter Sarmentus; der, zum Cardinal ernannt, ihn mit nach Rom nahm. Hier öffnete sich seiner gränzenlosen Wißbegierde eine unversiegbare Quelle. Der erste Gegenstand, welchem er seine besondere Aufmerksamkeit widmete, waren die Handschriften von griechischen Musikwerken, die nachgehends durch Meibom und Wallis weiter bekannt geworden sind, aber damals noch ganz unbenützt dalagen. Nach der gewöhnlichen Angabe war er 23 Jahre lang mit diesen Studien in Rom beschäftigt, Burney versichert 30 Jahre, von manchen hohen Gönnern während der Zeit kärglich unterhalten. Dann kehrte er nach Spanien zurück, und ward nun als Professor der Musik zu Salamanca angestellt, als welcher er jedoch mehr in der speculativen als praktischen Musik zu wirken suchte und daher im Ganzen, sein schriftstellerisches Wirken abgerechnet, nur sehr wenige Schüler zog, ein so guter Clavier- und Orgelspieler, nach damaliger Art, er selbst auch war. Er starb im Februar 1590. Von jenem seinem Werke de musica, dessen Inhalt Forkel in seiner Literatur ausführlich angiebt, erschienen mehrere Ausgaben, eine selbst noch nach seinem Tode 1592 in Folio.

Sallamon, s. Salamon.

Sallatin, s. Salantin.

Salle, Marquis de la (daher im Deutschen auch Lasalle geschrie-

ben), nur Dilettant, jedoch einer der besten und würdig, der Erinnerung bewahrt zu werden, lebte in den 60- und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Paris; wenigstens fällt in diese Zeit sein musikalisches Wirken; spielte mehrere Instrumente vortrefflich, und componirte Vieles für die Cammer u. das Concert wie für das Theater, worunter Manches sich einen dauernden Beifall erwarb. Unter seinen Operetten zeichneten sich besonders „les Amans Corsaires" und „l'Officieux" aus, die er für das italienische Theater zu Paris gesetzt hatte. Seine Instrumentalsachen sind freilich jetzt schon ganz vergessen; allein neu fanden sie viele Theilnahme, und es sind auch mehrere davon gedruckt. 17.

Salm, s. Psalm.

Salminger, Siegmund. Unter diesem Namen führen Walther und Gerber einen Augsburger Kirchencomponisten aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts an. Wahrscheinlich ist derselbe kein anderer als jener Herausgeber des bekannten „Concentus" Siegmund Salblinger, aus welchem Namen leicht durch einen Schreibfehler einmal Salminger entstehen konnte.

Salomo, Elias, französischer Cleriker, lebte im 13ten Jahrhunderte, schrieb 1274 an Gregor X. ein Buch de Scientia artis musicae, welches in der Ambrosianischen Bibliothek im Manuscript aufbewahrt, 1784 aber von Gerbert in seiner Sammlung alter musikalischer Schriftsteller Thl. III. pag. 16. ff. abgedruckt und so veröffentlicht wurde. Den Inhalt der Schrift findet man bei Forkel (in der Literatur) und bei Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon nach den 31 Capiteln der Reihe nach angegeben. In der Vorrede nennt sich S. einen Clericum de Sancto Asterio Petrigoricensis Dioecesis.

Salomon, Johann Peter, 1745 zu Bonn geboren,*) der Stadt, aus welcher unter Anderen auch ein Reefe, Beethoven und Ries hervorgingen, und wo die Romberge ihre höchste Ausbildung erhielten, zeigte schon als Kind viel Talent und Neigung zur Musik. Den ersten und einen sehr guten Unterricht erhielt er im väterlichen Hause. Derselbe erstreckte sich aber nicht etwa blos auf Instrumentenspiel und Gesang, sondern auch auf gründliche Wissenschaft der Kunst. Gleichwohl wollte der Vater Anfangs durchaus keinen Musiker, sondern einen tüchtigen Juristen aus ihm bilden. H. vollendete auch den gewöhnlichen Schulcursus, und bezog die Universität; als es jetzt aber so recht ernstlich an das Studium des positiven Rechts gehen sollte, befing ihn ein solch' unbesiegbares inneres Widerstreben gegen dasselbe, u. trat auf der anderen Seite die ihm angeborne Liebe zur Musik mit solcher Gewalt und Sehnsucht bei ihm hervor, daß er, aller Hindernisse ungeachtet, die Zeiten und Umstände, der Wille der Eltern und ein Gedanke in die Zukunft ihm in den Weg legten, nach und nach Alles bei Seite setzte, was ihn hätte von der Kunst wieder mehr entfernen und diese nicht zuletzt ganz sein Eigenthum hätte werden lassen können. Nur ein Bild stand vor seiner Seele, zu dem es ihn hinzog: die Musik; und er ergab sich ihr wie einem heiligen Berufe. Zum Mittel seines Fortkommens wählte er die Violine, welche ohnehin von jeher seine Vorliebe besessen hatte. Mit dieser sah er sich im Geiste schon als einen Wanderer von Ort zu Ort, und da er leicht begriff, daß, wer für die weite Welt leben wolle, auch mit ihr müsse leben können, so wendete er nicht geringen Fleiß auch auf Alles, was ihm hiezu wesentlich schien. Selbst sein Aeußeres (er war ein schöner Mann) vortheilhaft dar-

*) Gerber und seine leichtgläubigen Nachschreiber setzen S's Geburtsjahr weit früher, aber sie irren.

stellen und in anständigen, gefälligen Sitten sich frei bewegen zu lernen, versäumte er nicht. So trat er nach 2 Jahren aus dem engen Studentenstübchen heraus als ein gemachter Mann, der zugleich in 4 Sprachen sich leicht zu unterhalten vermochte, und als ein wahrhaft trefflicher Violinist in jener ernst-kräftigen, großartigen Weise, die damals in Deutschland blühete, in Italien zu welken anfing, und von hier aus, zunächst durch Viotti, nach Frankreich und England zu wandern begann. Frankfurt am Main war der erste Ort, wo Salomon öffentlich aufzutreten wagte, und die Aufnahme war so überaus günstig, daß sie alle seine Hoffnungen weit übertraf. Mit dem Gelingen wuchs aber auch seine Kraft, geistig und körperlich, und mit dieser wieder sein Muth. Begleiten wir ihn nicht von Ort zu Ort auf seiner Wanderschaft: es genüge, daß er sich überall begünstigt sah und sein Ruf wuchs von Tag zu Tag. In Berlin hörte ihn Prinz Heinrich von Preußen, Bruder Friedrich's II., und er wählte ihn zu seinem Concertmeister. Als solcher bekam S. Nöthigung und Veranlassung genug, sich auch zu einem wahrhaft ausgezeichneten, musterhaften Anführer und Director heranzubilden. Man kann mit Recht sagen, daß zu Rheinsberg, wo der Prinz seine Capelle hatte, er sich alle die Erfahrungen und Fertigkeiten sammelte, welche über sein späteres Leben entschieden und ihm in diesem die reichsten Früchte trugen. Zwar war er zugleich auch gewissermaßen gezwungen, sich in der Composition kleiner Opern zu vorgeschriebenen französischen Dichtungen zu versuchen, und sie wurden auch gut aufgenommen; allein in späteren Jahren scherzte er nur darüber wie über Kinderspielwerk, obschon mehrere recht schöne Romanzen in ihnen enthalten waren, die den Beifall in der That verdienten, der in Rheinsberg den ganzen Werken ward. An anderen Orten sind die Opern niemals aufgeführt worden. Von weit wichtigerem und dauerndem Erfolge war es, daß S., und zwar zuerst, wagte, am Orte offene Opposition zu halten gegen die gealterte Quanz- und Graun'sche Parthei, wie gegen die Kirnberger'sche, indem er mit Jos. Haydn's eben hervorgehenden Meisterwerken, Sinfonien und Quartetten, immer und immer wieder auftrat, bis er ihnen einen entscheidenden Sieg errungen. S. ward ein Herold und Vorkämpfer für Haydn's neugeborne musikalische Kinder, und somit selbst in dieser Beziehung als Director von historischer Bedeutung. 1780 entließ bekanntlich Prinz Heinrich seine Capelle; in England stand damals alles Preußische in bestem Credit; auch Salomon wollte somit sein Glück dort versuchen, und nachdem er zuvor noch einige Hauptstädte Deutschlands besucht hatte, trat er schon 1781 zu London auf. Um erst nur Aufmerksamkeit zu erregen und Ansehn zu gewinnen, bot er alle Kräfte und Mittel der Virtuosität als Violinist auf. Als es ihm damit gelungen war, strebte er höher; nahm wesentlichen Antheil an der Errichtung u. Leitung der stehenden Concertanstalten der berühmten filharmonischen Gesellschaft, und machte in den öffentlichen Productionen derselben die neuere deutsche, vor Allem die Haydnsche Musik zuerst den Engländern bekannt. Dann führte er 179- Haydn selbst, auf einer Reise, welche er nach Deutschland gemacht hatte, nach London, um für sein, Salomon's, Professional-Concert in Hanover-Square zu componiren u. dasselbe auch zu dirigiren, und sein Ruf und sein Einfluß in England stiegen dadurch bedeutend. Wahrlich die Jahre, welche S. brüderlich mit Haydn (1791—1795) zusammenlebte, sind die schönsten Lichtpunkte seiner Geschichte. Mit Cramer gemeinschaftlich war S. in London auch Hauptunternehmer und Anführer des damals berühmten Concerts für alte Musik, in welchem Händel'sche und ähnliche Werke zu Gehör kamen, und der Einfluß, welchen er dadurch auf die ganze Musikcultur Englands, ja man könnte wohl sagen

Europa's, geäußert hat, ist nicht zu berechnen. Nicht minder als Künstler wußte S. sich auch im Leben einen großen Theil der musikalischen Welt zu verbinden. Ueberall wollte er nützen: wer nur von vorzüglichen Componisten oder Virtuosen nach London kam, das er zum Wahlplatz seines Schaffens gemacht hatte, deß nahm er sich an und kein Opfer war ihm zu groß. Daher hat er sich auch, ungeachtet seiner ungeheuren Einnahmen, niemals ein Vermögen gesammelt, ja er wäre wohl selbst noch in Schulden gerathen, hätte nicht ein alter, treuer Diener die Casse besser als er zu verwalten verstanden. Salomon war heiter und sehr unterhaltend als Gesellschafter, treu als Freund, bescheiden als Mann von Ansehn, und von unwandelbarer Anhänglichkeit an sein deutsches Vaterland. Im August 1815 stürzte er mit dem Pferde und verletzte sich schwer an der Schulter. Die Folgen brachten ihm am 25sten November den Tod. Alle öffentlichen Blätter Londons waren voll seines Ruhms, und in der That auch hat wohl — überschauen wir S's Leben — kein blos ausübender Künstler so weit ausgreifend, entscheidend u. wohlthätig gewirkt in der Welt als er. Sein Leichenbegängniß war ein glänzender Beweis der allgemeinen Achtung, in welcher er zu London stand. Er ruht, wie Händel, im hohen Mausoleum der Nation, der Westminster-Abtei. Als Componist hat S. niemals Aufsehn machen wollen; er war daher in seinen älteren Jahren gar nicht mehr in dieser Art thätig, und seine Jugendarbeiten schlug er selbst nicht höher als bloße bedeutungslose Versuche an. So steht er denn in Wahrheit eigentlich nur als Virtuos da, aber als einer der größten, im Leben wie in der Kunst selbst.

Salpinx, eine Trompete der alten Griechen, die auch die **gerade** oder **argivische** Trompete genannt wurde. Sie bestand aus einem ungefähr 2 Schuh langen Rohre in konischer Form, an dessen Ende sich eine unserer Trompete ähnliche Stürze befand. Nach der Behauptung Einiger war die S. der Griechen dem **Chatzotzeroth** (s. d.) der Hebräer gleich. Bestimmtes läßt sich darüber schwerlich noch ermitteln, ungeachtet der vielen vorhandenen alten Bildwerke. S. auch **Posaune**.

Saltarello, Volkstanz der Italiener, besonders der Römer, wird nach einer ganz eigenen Melodie rasch und hüpfend, mit immer wachsender Schnelligkeit getanzt. Die Melodie steht im Zweiviertel-Takt und entspricht ganz den Bewegungen der Tänzer, besonders im Tempo. Die Zahl der Tänzer ist beliebig, wenn es aber viele sind, so wechseln je 2 und 2 mit einander ab. Der Mann spielt beim Tanze die Guitarre, und singt auch öfters, ja gewöhnlich dazu, in welchem Falle der Text der eben gegenwärtigen Gelegenheit oder Festlichkeit entspricht, bei welcher getanzt wird. Der Text, der zugleich Volkslied ist, heißt auch wohl Saltarello, weil er blos zu **dem** Tanze gesungen wird. Die Frau hebt bei dem Tanze immer die Schürze. In Italien wird der Saltarello bei allen Festlichkeiten auf dem Lande, z. B. von Winzern, Schnittern und Gärtnern getanzt, und sie nehmen den ganzen Körper dabei in Anspruch, besonders aber die Arme, die fast mehr tanzen als die Füße oder Beine. So mannigfaltig übrigens die Bewegungen sind, so werden sie dennoch von gewissen Regeln geleitet. — Irrig nennen Einige auch die rhythmische Notenfigur, wenn im Sechsachtel-Takte 3 Achtel, von welchen das erste punktirt ist, gegen ein Viertel stehen, ein Saltarello: diese Notenfigur, welche besonders häufig im Siciliano vorkommt, heißt **Saltaretto**. Der Name hat mit Saltarello gleichen Ursprung, von saltare — tanzen, hüpfen, u. die Notenfigur hat in ihrem Vortrag auch etwas Hüpfendes; allein gleich bedeutend sind deshalb die beiden Wörter doch nicht.

Salterio, ital. Name des Hackebretts (s. d.), wovon bei den Italienern folgende Arten unterschieden werden: Salterio persiano oder das persische Hackebrett, welches dem alten Psalter oder Psalterium (s. d.) gleicht; Salterio tedesco — deutsches Hackebrett, welches das gewöhnliche Hackebrett ist, und Salterio turchesco — eine Art kleiner, liegender Harfe, die ehedem unter den Frauenzimmern in der Türkei beliebt war, und jetzt nur noch, in einem etwas verbesserten Zustande, in einigen Gegenden, besonders Amerika's, unter dem Namen Salterion (s. den Art. Psalter) getroffen wird. —g.

Salvai, Maddalena de, berühmte italienische Sängerin des vorigen Jahrhunderts; von 1716 bis 1719 stand sie in Diensten des Landgrafen Carl zu Cassel; nachgehends machte sie mehrere Reisen durch Deutschland und England. Für den Winter 1736 war sie in London engagirt gegen das damals enorme Honorar von 700 Pfund Sterling. Später lebte sie eine Zeitlang am Königl. Polnischen Hofe. Um 1740 scheint sie in ihr Vaterland zurückgekehrt und damit zugleich vom öffentlichen Schauplatze abgetreten zu seyn. Ihre Stimme war ein schöner, umfangreicher Contralt.

Salvator, s. Rosa.

Salve regina, deutsch: Gegrüßet sey die Königin, eine Antiphonie der katholischen Kirche, nach den Anfangsworten von Peter von Compostella eingeführt, von St. Bernhard und St. Ephraim aber noch mit einigen Worten vermehrt. Sie ist an die Jungfrau Maria gerichtet, an welche sie auch jene Anrufung enthält. In der katholischen Kirche wird sie an gewissen Festen und in manchen Kirchen vom Trinitatisfeste bis zum ersten Advent täglich nach dem Completorium gesungen. Sie ist sehr oft u. auf die verschiedenste Weise, bald länger ausgearbeitet, ja als Fuge, Chor u. s. w., bald kürzer, componirt worden. In früheren Zeiten setzte jeder Kirchencomponist eine Ehre darein, ein oder mehrere verschiedene Salve regina geschrieben zu haben. Ein besonders schönes lieferte Pergolesi, welches auch noch jetzt in Rom in der Päbstl. Capelle gesungen wird.

Salvini, Madame, geborne Blümer oder Plömer, daher auch Salvini-Blümer genannt, englische Sängerin, blühete zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Aus ihrem Leben ist Wenig mehr bekannt. 1800 machte sie Reisen in Deutschland und erwarb sich besonders in München viel Beifall; 1802 war sie in Hamburg; 1806 wieder in London. Ihre Stimme hatte den seltenen Umfang von 3 vollen Octaven, und sie sang deutsch, französisch, italienisch und englisch. Als Bravoursängerin behauptete sie einen Rang unter den ersten Sängerinnen ihrer Zeit; weniger wollte sie in der einfachen Cantilene gefallen. O.

Salzmann, Carl Gottfried, Professor der Generalbaß-Lehre am Wiener Musik-Conservatorium, geboren den 8ten November 1797, ist der Sohn eines herrschaftlichen Wirthschaftsraths; erhielt schon im 7ten Jahre Unterricht im Clavierspiel durch einen geschickten Meister, Namens Herliczka; studirte die höhere Theorie bei dem Regenschori Herzog in Wiener-Neustadt, und fand später an Salieri einen bewährten, freundlich wohlwollenden Rathgeber. 1821 trat er als Pianoforte-Meister beim Conservatorium ein, und rückte 2 Jahre später in oben erwähnte Stelle als Professor honorarius vor. Von seiner Composition sind Variationen, 2 Sonaten und desgleichen Quartette gestochen; handschriftlich bewahrt sein Pult, nebst mehreren Clavierstücken, Quatuors u. dergl., auch eine Operette. Beachtenswerth ist nicht

minder seine mit unermüdlichem Fleiße und kostspieligem Aufwande gesammelte, an schätzbaren Werken reich dotirte Musik-Bibliothek. 18.

Sämann, Carl Heinrich, Musikdirector und Lehrer der Tonkunst an der Universität, auch ordentlicher Lehrer am Königl. Friedrichscollegium und Organist an der Altstädtischen Parochialkirche zu Königsberg in Preußen, geboren um 1790, stand eine Reihe von Jahren zunächst als Cantor an jener Altstädtschen Parochialkirche. Während dieser Zeit widmete er, besonders in den Jahren von 1815 bis 1818, dem Kirchengesange ein fleißiges Studium; schrieb dann 1819 „Gedanken über den Choral," welche er dem Königl. Ministerium zu Berlin vorlegte. Die günstige Aufnahme, welche der Aufsatz daselbst fand, ermunterte ihn zu fernerer Thätigkeit auf diesem Gebiete, so weit solche von seinen mancherlei u. von ihm stets mit eben so vielem Eifer als großem Geschick vollbrachten Berufsgeschäften zugelassen wurde, und 1834 gab er heraus: „Der Kirchengesang unserer Zeit," ein, wenn auch im Ganzen etwas einseitig und hie und da nicht mit der nöthigen totalen Entbindung von allen Vorurtheilen und einer vorherschenden Liebe zu dem Gewohnten, so doch immer mit gründlicher Kenntniß der Sache, Erfahrung und Einsicht in den Gegenstand abgefaßtes Buch. Angehängt sind demselben, das zuerst von dem Chorale, dann von der Liturgie und endlich von der Kirchenmusik handelt, noch: „Ansichten über den Choral in Bezug auf allgemeine von dem Choralcomponisten oder von dem Herausgeber eines Choralbuchs zu beobachtende Regeln," 2 Choräle nach älterer and neuerer Bearbeitung, und antiphonische Gesänge bei und nach der Communion.

Sämann, Cammermusiker zu Hannover, und unter den Clarinettvirtuosen der jetzigen Zeit einer der bedeutendsten, ja, was rapide Fertigkeit der Passagen, Athemstärke und Ton betrifft, ohne Rücksicht noch auf die Annehmlichkeit des Tones, vielleicht der erste. Nachrichten aus seiner Lebensgeschichte zu erhalten, haben wir uns viele Mühe gegeben, aber bis jetzt noch vergebens. Nicht einmal den Vornamen konnten wir mit Gewißheit erfahren. Doch gedenken wir dies Alles noch im Nachtrage nachzuholen. d. Red.

Samber, M. Johann Baptist, um 1700 Fürstl. Cammerdiener und Dom- und Stiftsorganist zu Salzburg, war ein Schüler der beiden Capellmeister und Hoforganisten Andreas Hofer und Georg Muffat, und der Verfasser mehrerer zu seiner Zeit sehr geschätzter Werke, von denen auf der Münchner Bibliothek unter anderen noch aufbewahrt werden: „Manuductio ad Organum oder sichere Anleitung zur edlen Schlagkunst ꝛc." (1704); eine Fortsetzung dazu, welche die Lehren der Applicatur, der Registrirung, und Einiges über einzelne Tonstücke ꝛc. enthält; und „Elucidatio musicae choralis etc." (1710). ff.

Sambuca, nicht mit dem Barbitus einerlei Instrument, wie Andere wollen. Nach Euphorion (apud Athenaeum lib. 14 pag. 633) war die Sambuca eine Erfindung der Parther und Troglodíten; ein Instrument von dreieckiger Gestalt und mit 4 Saiten bezogen, die, an Stärke und Länge verschieden, harmonisch zusammengestimmt wurden und einen starken Ton von sich gaben. Das Spiel geschah durch Reißen der Saiten entweder mit den Fingern oder mit einem Plectrum. Der ursprüngliche Name des Instruments war Sabbecha (chaldäisch), das aber bald sich in Sambuca veränderte. Besonders von den Frauen ward die S. häufig gespielt, und durch diese kam sie auch zu den Römern, welche Sambucistriae oder Sampucistriae, wie sie die Sambukenspielerinnen nannten, aus Athen kommen ließen, um bei ihren Mahlzeiten und Gelagen durch Saitenspiel zu ergötzen.

Livius und Plautus zählen diese Sambucistriae zu den gewöhnlichen Psalterspielerinnen (Psaltriae), und wirklich auch scheint die S. bei den Römern später mehr Aehnlichkeit mit der dreieckigen Psalter erhalten zu haben, wie sie die Griechen nach und nach mehr in Harfenform brachten und dann λυροφοινικα σαμβυκεν (Harfen-Sambuca) nannten. Aristides Q. (ed. Meibom pag. 101) schreibt der S. einen weiblichen Charakter zu, u. erzählt weiter, daß die Saiten sehr kurz und daher sehr hoch gestimmt gewesen seyen. Dr. Sch.

Samotulius, Wenzeslaus, alter berühmter polnischer Musiker, geboren 1532, stand besonders bei dem Könige Sigismund August, an dessen Hofe zu Warschau er lebte, in großem Ansehn, war zugleich aber auch Mathematiker und Jurist, und starb 1572.

Samponia, veralteter Ausdruck für **Sumphoneia** (s. d.).

Sampucistriae, s. **Sambuca**.

Samsonius oder **Sansone**, Giovanni, von Geburt ein Italiener, aber zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Kaiserl. Hofmusikus zu Wien. Donius rühmt ihn in seinem Werke de praest. vet. mus. ausnehmend; gleichwohl ist für unsere Zeit Nichts mehr von ihm vorhanden als das, was in des Bonnometti Parnasso mus. Ferdin., welcher 1615 zu Venedig erschien, enthalten ist.

Sances, Giovanni Felice, einst Capellmeister des Kaisers Leopold I. zu Wien, war aus Rom gebürtig, und schon gegen 1638 von Ferdinand III. nach Wien berufen worden, wo er dann auch sein ganzes Leben zubrachte. Gegen 1655 ward er zunächst zum Vice-, und dann vom Kaiser Leopold zum wirklichen Capellmeister ernannt. Er war ein fleißiger und glücklicher Componist, namentlich schrieb er viele Motetten, von denen noch jetzt mehrere zu Venedig gedruckte Sammlungen für verschiedene Stimmen vorhanden sind; ferner Antiphonien und Litaneien, Psalmen für 4 concertirende Stimmen u. s. w.

Sancho, Ignatius, geboren im J. 1729, ward als Negersclave von einem Schiffscapitän nach London gebracht, wo er Unterricht in allerhand Künsten und Wissenschaften erhielt. Besonders in der Musik, zu welcher er gleich Anfangs viel Neigung und auch Anlage zeigte, brachte er es zu einer bedeutenden Fertigkeit. Er spielte mehrere Instrumente, und in der Theorie hatte er sich so viele gründliche Kenntnisse erworben, daß er in London den Ruf eines der tüchtigsten Musikkenner hatte. Er schrieb auch ein eigenes theoretisches Werk, das er einer Königl. Prinzessin im Manuscript überreichte; doch ist dasselbe seines bald nach der Vollendung des Buchs erfolgten Todes wegen nicht gedruckt worden. Er starb zu London 1780. Auch von seinen Compositionen ist keine aufs Festland gekommen. Nach englischen Berichten zeichneten sie sich durch gefällige Melodien aus.

Sanctus (lat. — heilig). Vergl. **Missa** und **Requiem**. Immer verlangt das Sanctus in der Messe eine würdige, feierliche, so recht fromme, kirchliche Behandlung von Seiten des Componisten. „Heilig ist Gott!" — welch' schöner, herrlicher, großer, erhabener, aber auch frommer Gedanke! — ihn in kräftiger Fuge, mit vielem äußeren Prunk aussprechen, hieße ihn nicht verstehen oder nicht fühlen. Ein Gemeingut soll er seyn, gehegt von dem **Volke**, und der sinnige Componist wird ihn daher immer auch, seinem Ganzen nach, als Chor behandeln, aber in einfach sanfter, frommer Weise.

Sander, J. S. (nach Gerber und Anderen F. S.), aus Böhmen

gebürtig, kam frühzeitig nach Breslau, wo er dann sein ganzes Leben zubrachte. In früher Jugend war er ein guter Clavierspieler, trat in öffentlichen Concerten auf, und bildete zugleich durch sorgfältigen Unterricht das musikalische Talent einiger junger Personen zu einem hohen Grade von Vollkommenheit aus. In der Folge legte er sich eifrig auf das Studium der Harmonie und des reinen Satzes, erwarb sich darin mehr als gewöhnliche Kenntnisse und stand selbst mit dem Hamburger Bach lange Zeit im Briefwechsel. Wenn er sich gleichwohl durch keine größeren Werke einen ausgezeichneten Rang unter den Componisten erwarb, so muß man den Grund davon in der ungünstigen Lage, in der er sich befand, in mancherlei örtlichen Umständen, vornehmlich aber in seiner körperlichen Zerrüttung suchen. Seine Claviersonaten gehören zu den besseren in jener körnigen Bach-Wolf-Häsler'schen Manier, nur daß sie sich durch noch weit fließendere Melodien auszeichnen. Auch seine Clavier-Concerte, von denen einige mit kleiner Orchesterbegleitung gedruckt worden sind, haben viel Feuer u. zeugen von großem Talent ihres Meisters. Unter seinen gedruckten Werken machen die Sonaten die bei Weitem größere Zahl aus. Dann setzte er außerdem viele Lieder und Gesänge, von denen auch einige Sammlungen erschienen, 1795 das Vorspiel „Der Triumph der Eintracht," das dramatische Gedicht „Don Silvio" und „Die Regate zu Venedig." Er starb zu Breslau, noch in den besten Jahren, 1796. 0.

Sandonati, zu Ende des vorigen u. zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts einer der größten Violoncellvirtuosen, welche Italien zu der Zeit aufzuweisen hatte, machte bedeutende Reisen, die seinen Ruf über halb Europa verbreiteten. Frankreich, England und Deutschland waren Zeugen seiner Kunst. Gegen 1800 fixirte er sich in Verona. Ueber seine weiteren Lebensschicksale fehlen jedoch alle Nachrichten.

Sandoni, Madame Francesca, eine der größten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, war zu Parma um 1700 geboren und von Franc. Lanzi gebildet. Ihr Familienname war Cuzzoni. Die Natur hatte sie mit einem herrlichen und hinsichtlich des Stimmumfangs sogar sehr seltenen Organe und einem angenehmen Aeußern ausgestattet, und für die möglichst künstlerische Ausbildung dieser reichen Mittel sorgte mit bestem Willen und schönstem Erfolg ihr Lehrer. Kaum hatte sie einige Male das Theater betreten, so war sie auch schon allgemein der Gegenstand der Bewunderung. Nur die „goldene Leyer" pflegte man sie zu nennen. 1722 erhielt sie einen Ruf nach London. 4 Jahre lang war sie hier im Besitze des ungetheilten größten Beifalls; dann aber benahm sie sich, wahrscheinlich vom Glück eitel gemacht, gegen Händel eigensinnig, und es kam zu solch' heftigen Auftritten zwischen Beiden, daß Händel die Faustina nach London berief und der Cuzzoni damit eine eben so gefährliche als wirklich auch glückliche Nebenbuhlerin zur Seite stellte. Händel selbst trug nicht Wenig dazu bei, der Faustina den Sieg zu bereiten. Die Sängerinnen selbst machten ihrem Aerger gegen einander nicht selten durch Schimpfen und zuletzt sogar Schlagen Luft. Im Publikum blieben der Cuzzoni, die sich jetzt (1726) mit dem berühmten Clavier- und Orgelspieler Pietro Giuseppe Sandoni verheirathet hatte, immer noch viele Stimmen, nur ward ihre Stellung am Theater, gegenüber von der Direction und besonders von Händel, den sie einmal so sehr in Zorn gebracht haben soll, daß er sie zum Fenster hinauszuwerfen drohte und wirklich auch schon alle Anstalten dazu machte, bis sie die verlangte Arie sang, immer mißlicher. Sie folgte daher dem Rathe des österreichischen Gesandten, Grafen von Kinski, der zu ihren Bewunderern gehörte,

und ging von London weg nach Wien; gefiel hier auch außerordentlich, und man war bereit, sie unter den vortheilhaftesten Bedingungen zu engagiren; allein als ihr der Antrag gemacht wurde, verlangte sie kein geringeres Honorar als 24,000 Gulden jährlich, die ihr nicht bewilligt werden konnten. Sie kehrte nun nach London zurück, wandte sich von da aber bald nach Holland. Durch einen enormen Aufwand gerieth sie hier so tief in Schulden, daß sie gefänglich eingezogen werden mußte, und nur, wenn sie irgendwo zu singen hatte, namentlich auf dem Theater, unter Begleitung ihrer Haft entlassen wurde, bis von ihren Einnahmen, die während der Zeit unter gerichtliche Verwaltung gestellt wurden, auch ihre Schulden sämmtlich bezahlt waren. Durch diesen Vorgang fällt auch eine lange Stille in ihr Leben; erst von dem Jahre 1748 an finden sich wieder Nachrichten darüber vor. Damals war sie aufs Neue an dem Theater zu London angestellt; aber der frühere Glanz war von ihr gewichen, Alter u. Schwäche stellten sie jetzt schon in die zweite Reihe der Sängerinnen. 1748 kehrte sie in ihr Vaterland zurück, allein auf keine Weise an ein haushälterisches Leben gewöhnt, sank sie auch hier mit jedem Tage immer tiefer ins Elend. Sie lebte zuletzt, um nicht Hungers zu sterben zu Bologna — vom Knopfmachen. 1770 überhob sie der Tod aller Erdenlast. Ihr Gatte war schon lange vor ihr gestorben, auch bedeutend älter als sie gewesen. In früheren Jahren hatte sich derselbe auch als Opern-Componist versucht, so z. B. die Opern „Hypsipile" und „Artaserse" gesetzt, aber mit wenig Glück. Von Geburt scheint er auch ein Italiener gewesen zu seyn; wahrscheinlich aber beschloß er in London sein Leben. 33.

Sandrini, Paolo, Königl. Cammermusikus zu Dresden, in seinen jüngeren Jahren ein guter Flöten- und Hoboenbläser, auch fertiger Guitarrespieler, aus Italien gebürtig, aber schon seit 1805 in Deutschland, zuerst in Prag u. dann seit 1808 in Dresden; componirte auch mancherlei kleinere Sachen, die, der Unterhaltung gewidmet, hier ihren Zweck nicht verfehlt haben werden, als Duette für Flöte u. Guitarre, unter denen als das gefälligste das 1815 im Musikbureau zu Leipzig erschienene gelten kann; viele Lieder und andere Gesänge mit Guitarre-Begleitung, von denen ebenfalls mehrere gedruckt worden sind. Im Ganzen mögen gegen 20 Werkchen von S. erschienen seyn, alle in der bekannten, aber gefälligen Hoffmeister'schen Manier. Im Orchester zu Dresden wirkte S. bei der Hoboe, aber er starb hier schon am 15ten November 1813, kaum 31 Jahre alt. R.

Sang, Abkürzung von Gesang; daher auch sangbar — was sich singen läßt, dem Gesange der Menschenstimme ähnlich ist, s. Cantabile; und Sangboden für Gesang- oder Singboden, s. Resonanzboden.

Sänger, Jemand der singt. Was singen heißt, muß unter diesem Artikel nachgewiesen werden. In alten Zeiten waren Dichter und Sänger keine von einander geschiedene Personen, indem nicht fremde Produkte durch gewisse Leute den Zuhörern vorgetragen wurden, sondern wem die Musen und Apollon die Gabe der Dichtkunst verliehen, dem hatten sie auch die Kunst mitgetheilt, seine Lieder auf angenehme Weise vorzutragen. Die Dichter sangen ihre Gedichte ab. Dies finden wir allenthalben, und wenn der singende Vortrag vielleicht auch nur eine Art musikalischer Declamation war. Mit der Sängergabe stand auch noch die der Weissagung in Verbindung, daher heilige Sänger, zu welchen sich nachher als Gegensatz eine Art weltliche Sänger bildeten, die nicht wie jene Sühn-, Opfer-, Bet-, Lob- und andere Gesänge an die Götter machten, sondern Thaten der Heroen, Liebe und Wein besangen. Bei den Aegytern mögen keine S. im eigentlichen Sinne des Worts existirt haben, wenn man von der Gegen-

wart auf die Vergangenheit schließen darf. Zwar wurden sie zu den religiösen Feierlichkeiten gebraucht, und bei der Prozession des Isisfestes ging der S. voran, allein von der Art des Gesanges erfahren wir Wenig oder gar Nichts. Vielleicht war es ein gewöhnlicher Priester, welcher die bezüglichen Gebetsformeln beim Gottesdienste vorlas. Man hat diesem auch noch das Erziehungsamt am Hofe und die Abfassung der Reichsannalen zutheilen wollen. Sänger übrigens, wie sie auf Monumenten erscheinen, singen auch hier unter der Begleitung von Instrumenten und anderen Choristen. Nach der Gattung der Gesänge schieden bei den Griechen sich die Sänger (Aoden) in verschiedene Schulen (Sängerschulen, s. Griech. Musik), die sich nach einem der Hauptsänger benannten, so die Orphische, Homerische, Hesiodische ꝛc. Schule. Aber durch solche Schulen wurde es nach und nach auch Sitte, nicht mehr blos eigene Gedichte zu singen, sondern auch fremde, hauptsächlich solche von dem Meister der Schule, seltener jedoch ganz unverändert, vielmehr erweitert; nachmals auch bloßes Wiedergeben des Empfangenen (s. Rhapsoden). Solche Sänger wurden in der alten Zeit Griechenlands entweder von Fürsten gehalten, oder sie zogen auf eigenes Risico umher. Andere S. waren später solche, welche Chorgesänge auf dem Theater aufführten. Die Juden unterhielten im Tempel auch solche Sänger, welche Kirchengesänge zum Lobe Gottes absingen mußten. Sie waren großentheils aus dem Geschlecht Kahath, Merari und Gerson. Unter David sollen 40,000 derselben (mit den Musikanten) gewesen seyn. Die Meister waren damals Assaph, Haman und Jeduthun (s. a. d.), welche die Musiken dirigirten, theils unmittelbar, theils durch Untermeister (s. d. Art. Leviten). Bei den celtischen und germanischen Volkern war es das Geschäft der Barden und Skalden (s. d.), Lieder bei den Opfern u. zu Ehren der Götter zu singen. Die Römer hatten ihre Cantores. Eine eigenthümliche Art Sänger wird bei den gallischen Allobrogern erwähnt. Sie wurden bei Gesandtschaften mitgeschickt und besangen in ihrer Weise vor der betreffenden Behörde das Volk, den Häuptling und den Gesandten selbst hinsichtlich seines Geschlechts, Reichthums und seiner Tapferkeit. Auch die Minnesänger (s. d.) des Mittelalters und die Meistersänger (s. d.) sind hier zu erwähnen. Durch Einführung des Christenthums und die Verbreitung des Kirchengesanges, die damit in Verbindung stand, nahm natürlich auch die Kunst des Gesanges zu und wurden der Sänger mehr. Man weiß, was Ambrosius und Gregor (s. d.) dafür thaten. Doch läßt sich eine Geschichte der heutigen Sänger und ihrer Kunst wohl erst mit dem 10ten Jahrh. anfangen. Bis dahin nämlich war aller Gesang nur einstimmig gewesen, und was mehr darin geschah, ganz in Händen eines bestimmten Standes oder einer abgeschiedenen Klasse des Volks. Jetzt ward die Kunst allgemein, u. Nichts schied den Sänger mehr von dem übrigen Volke. Auch brachten Guido von Arezzo, Gerbert (s. d.) u. A. mehr Künstlichkeit und Kunst in den Gesang. Schon zu Carl des Großen Zeiten zeichneten die Italiener sich durch Singfertigkeit aus. Die Deutschen standen ihnen mit allen übrigen Völkern bedeutend nach, so viele Singschulen auch angelegt werden mochten. Und das ist denn auch bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und noch weiter herauf, so geblieben. Die Singschulen Neapel's, Bologna's, Rom's, Venedig's und anderer Städte Italiens versahen ganz Europa mit Sängern. Merkwürdig genug war vornehmlich die Stadt Bergamo sehr ergiebig an solchen Gesangskünstlern. Mag ihre Lage, Klima ꝛc. besonders wohlthätig auf den Stimmorganismus wirken. Einen mächtigen Einfluß auf Erweiterung und Vermehrung der Gesangs-Erziehung

übte die Erfindung der Oper, und wie diese Musik mit Riesenschritten sich über den ganzen Erdball nach u. nach als die beliebteste verbreitete, ward auch das Bedürfniß der S. immer größer. Die frühere Sitte, keine Frauenzimmer auf dem Theater auftreten zu lassen, wie sie in Rom selbst noch jetzt herrscht, und Frauenzimmer-Rollen durch Männer darzustellen, gab, im Verein mit Erweiterung der Stimmführungen in der Harmonie, Veranlassung zu den Castraten (s. d.). In neuerer Zeit hat Deutschland den Sieg über Italien gewonnen, das viele Sänger, aber in diesem Augenblicke nur sehr wenige schöne Stimmen hat. Deutsche Sänger glänzen jetzt auf allen Bühnen Europa's. Nächst Deutschland ist es Frankreich, das sich durch Erzeugung und Bildung von guten Sängern hervorthut. England leistet schon Weniger, und sind ihm in dieser Beziehung alle übrigen Länder Europa's ziemlich gleich zu stellen, so ist Rußland jedoch am ärmsten an guten Singorganen. Die Geschichte der berühmtesten Sänger aller Zeiten und Nationen ist in diesem Buche unter den besonderen Artikeln der einzelnen Künstler mitgetheilt. Wir haben uns also hier nicht dabei aufzuhalten. Nennen wir jedoch die bedeutendsten, welche jetzt aus dem großen Heere von Sängern aller Art hervorragen. Aus einer früheren Zeit sind besonders ein Crescentini, Pistocchi, Bernacchi, eine Billington, Schick ꝛc. in schönem Angedenken; und jetzt, nach alphabetischer Ordnung, die Namen: Babnigg, Bader, Bamberger, Beisteiner, Belloc, Benelli, Benincasa, Böttiger, Borgondio, Bricci, Cantu, Canzi, Carl, Carradori-Allan, Catalani, Chollet, Cinti-Damoreau, Colbran-Rossini, Cornega, Cornet, Corri-Paltoni, Cramolini, Devrient, Dobler, Eunike, Ferron, Fischer, Föppel, Fodor-Mainville, Forti, Franchetti, Gehse-Walker, Genast, Genée, Grisi, Grünbaum, Hähnel, Haitzinger, Hammermeister, Haus, Heinefetter, Hill, Holzmiller, Hoffmann, Jagemann, Kainz, Kraus-Wranitzki, Lablache, Lenz, Malibran, Mantius, Marà, Meric-Lalande, Milder, Mourrit, Palazzesi, Pasta, Paton, Pellegrini, Pezold, Pisaroni, Rauscher, Rosner, Rubini, Schätzel, Schmidt, Schebest, Schoberlechner, Seidler, Schechner, Schröder-Devrient, Seidler, Sessi, Sicard, Sontag, Spitzeder, Staudigl, Stromeyer, Stümer, Tibaldi, Türrschmid, Unger, Vespermann, Brugt, Wächter, Wild, Zezi, Zschiesche ꝛc. Man sehe alle diese Artikel. — Hinsichtlich des Styls und der Methode des Gesanges theilt man die Sänger gewöhnlich ein in: dramatische, Concert- u. Kirchensänger. Von den dramatischen Sängern ist in den Artikeln Acteur und Bühnensänger die Rede. Im Uebrigen vergleiche man den Artikel Styl, da hier der nämliche Unterschied herrscht wie in den verschiedenen Stylen der Musik überhaupt. Auch in deutsche und italienische Sänger theilt man jene Künstler in der Beziehung. Darüber vergl. man auch den Art. Gesangmethode, wo überhaupt, wie in allen den zur Gesangskunst gehörigen Artikeln, die Anforderungen weiter entwickelt werden, die an einen guten Sänger zu machen sind und gemacht werden müssen. Der dramatische Sänger steht unstreitig höher als der bloße Concertsänger, der von jenem nur den rein musikalischen Theil seiner Kunst zu haben braucht, in dieser Hinsicht aber auch ganz ihm gleich ist. N.

Sängerkammer, die Wohnung, in welcher die Leviten sich aufhielten, wenn sie nicht beim Dienste selbst im Tempel anwesend waren. Die-

selbe befand sich in den Vorhöfen des Tempels. Ueber das Weitere sehe man den Art. Leviten.

Sangmeister, alter Ausdruck für Singlehrer oder Gesangslehrer.

San Juan, Don Joseph de, ein spanischer Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, blühete besonders ungefähr um die Mitte desselben, wenigstens war er 1778 längst nicht mehr am Leben. Yriarte setzt ihn in seinem Gedichte „la musica," unter die ersten Künstler seiner Nation. Von seinen Werken ist indeß außerhalb Spanien schwerlich eins bekannt geworden.

Sanleque, Jaques de, ein großer Künstler und Gelehrter seiner Zeit und Nation, geboren zu Boulonais 1614, verstand nicht allein mehrere alte und neue Sprachen, sondern auch die meisten gangbaren Instrumente zu spielen, und ohne daß er je einen eigentlichen Unterricht auf dieselben empfangen hatte. Sein Vater war der geschickteste Formschneider seiner Zeit, der besonders die Lettern zu den verschiedenen orientalischen Bibeln verfertigte. Auch er, unser Jaques de S., besaß viele Geschicklichkeit in dieser Kunst, und auf Veranlassung eines anderen Musikers verwendete er dieselbe, und zwar mit dem glücklichsten Erfolge, auf Notentypen. Sanleque war der erste Notendrucker mit beweglichen Typen in Frankreich. Sein Körper jedoch ward von den großen Anstrengungen auf so mancherlei Gebieten der Kunst u. Wissenschaft zu sehr angegriffen, als daß er sich hätte lange gesund erhalten können. S. starb schon am 23sten November 1660 zu Paris.

San Romano, Carlo Giuseppe, zuletzt Capellmeister u. Organist an der Kirche S. Celso zu Mailand, auch geboren daselbst um 1630, wollte in seiner Jugend blos Sänger werden, und ward auch in seinem 12ten Jahre bereits als Discantist am Dome zu Mailand angestellt. Während seines 5jährigen Dienstes an demselben lernte er jedoch auch Clavierspielen und studirte unter den Capellmeistern Ant. Mar. Turato und Mich. Ang. Grancini mit so gutem Erfolge die Composition, daß er nun seinen ersten Plan ganz aufgab und sich dieser wie der Instrumentalmusik widmete. In seinem 18ten Jahre ward er Organist bei den Cölestinern, und 1650 erhielt er einen Ruf als Organist nach dem Städtchen Casorate, wo er jedoch für einen Gehalt von 1000 Lire zugleich öffentliche Vorlesungen über die musikalische Grammatik halten mußte. Wegen der französischen Invasion 1655 flüchtete er sich nach Mailand, wo er nun zunächst die Organistenstelle an S. Babila, und bald darauf die Capellmeisterstelle an S. Giovanni in Conca erhielt; dann ward er Organist und Capellmeister an S. Maria della Passione, und 1667 endlich trat er in obiges Amt, in welchem er gegen 1680 starb. Als Componist hatte er sich durch eine bedeutende Zahl von Motetten vielen Ruhm erworben. Mehrere Sammlungen davon sind im Druck erschienen. Außerdem setzte er aber auch Messen, Psalmen und andere Kirchensachen von verschiedenen Stimmen. m.

Sansone, s. Samsonius.

Sansonnieres, berühmter Lauteniste des 17ten Jahrhunderts, kam, nachdem er ziemlich alle europäischen Höfe besucht hatte, nach Paris, ließ sich daselbst häuslich nieder, und stiftete gegen 1678 ein wöchentliches Concert, das, von den ersten Musikern unterstützt, auch von den ersten Ständen stets sehr zahlreich besucht wurde u. auf die Musikcultur der Stadt einen wesentlichen Einfluß übte. Sein Tod fällt in das Ende des genannten Jahrhunderts.

Santarelli, Giuseppe, aus Forli gebürtig u. in den 80er Jahren

des vorigen Jahrhunderts mit dem Titel eines Päbstl. Capellmeisters zu Rom gestorben, ward 1749 in das Collegium der Päbstl. Sänger aufgenommen. Seine musikalischen Verdienste werden von Burney, Martini u. Abt Gerbert sehr in Ehren gehalten, und in der That auch war er als Sopransänger zugleich ein guter Contrapunktist. Gerber berichtet manches Falsche über ihn; wenn er ihn Capellan des Maltheserordens nennt, so wollen wir auch zusetzen, wie S. zu dem Orden kam. Burney schloß (so erzählt wenigstens Baini in seinem Werke über Palestrina) auf seiner musikalischen Reise durch Europa mit Santarelli in Rom ein enges Freundschaftsbündniß. Als der englische Gelehrte aber merkte, daß er von den dortigen Schätzen trotz jener Freundschaft Wenig oder gar Nichts gewinnen würde, so kaufte er dem Castraten die Ritterwürde von Maltha, und der neue Ritter entdeckte ihm nun den größten Theil der Schätze, welche in der Päbstl. Capelle enthalten waren, mit denen Burney dann seine Geschichte der Musik wohl bereichern konnte. Von S. selbst existirt auch ein Werk unter dem Titel: Della musica del Santuario, e della disciplina dè suoi cantori. Raccolta di monumenti ordinati e distributi per i secoli della chiesa da Frà G. S. dell' ordine Gerosolimitano, cantor pontificio, academico filarmonico, e tra gli Arendi Barsinida Lisiaco, e dal medesimo dedicata ai Vescovi della chiesà (Rom 1764). Von seinen Compositionen erwähnt Baini einer, welche S. mit Geminiano Santini nach der Consecrationsfeier des Bischofs von Corinth am 19ten November 1758 auf Befehl des Pabstes für die Cardinalstafel zu machen hatte, wo man eine für diese Gelegenheit gesetzte Musik wünschte. S. unterzog sich diesem Geschäfte mit Eifer und trug eben so wie Santini den Beifall des Pabstes und der Gäste davon.

Santiago, Fr. Francisco de, Carmeliter-Mönch, aus Lissabon gebürtig, war Capellmeister an den Cathedralkirchen zu Placenza und Sevilla, an welch' letzterem Orte er 1646 starb. Bei König Johann IV. von Portugal stand er in besonders hohem Ansehn. Derselbe hatte auch sein Bildniß in der Königl. Bibliothek aufhängen lassen, wo sich zugleich die meisten seiner Compositionen befinden, die in Messen, Motetten, Psalmen und anderen Kirchenwerken bestehen.

Santini, Prospero, wird in dem Werke „Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae a Fabio Costantino Romano etc." (1614) unter den ausgezeichnetsten Componisten jener Zeit, wie Palestrina, Nanini, Anerio, Suriano, Giovanelli, Crivelli ꝛc., mit seinen Werken aufgeführt; weiter aber ist auch Nichts mehr über ihn bekannt. Selbst Baini führt in seinem Werke über Palestrina nur S's Namen an, und Gerber hatte sich vergebens viele Mühe um nähere Nachrichten gegeben.

Santini, D. Geminiano, aus Pesaro gebürtig, und im Jahre 1754 als Päbstlicher Sänger in das Collegium aufgenommen, war nach Baini's Zeugniß ein guter Tonsetzer, der nebst mehreren praktischen Werken auch einen musikalischen Tractat: „Il compositore armonico," schrieb, und denselben 1764 dem Pabst Clemens XIII. widmete, aber aus Mangel an Unterstützung nicht drucken lassen konnte. Das Original-Manuscript ward daher auf Befehl des Pabstes im Päbstlichen Archive niedergelegt, wo es noch jetzt aufbewahrt wird. Für den Dienst der Päbstlichen Capelle schrieb S. unter Anderem eine 6stimmige Messe unter dem Titel „Petrus et Joannes," die er 1767 dem Neffen des Pabstes, Mons. Giov. Batt. Rezzonico, widmete, und worin er seine beschränkten Verhältnisse als Supernumerarius erwähnt, auch von seinem „Compositore armonico" spricht, der gleichwohl aber ungedruckt geblieben ist.

Santini, geboren 1798 und gestorben zu München im October 1836, war einer der ausgezeichnetsten Baßbuffonisten. Seinen Vornamen wie seinen Geburtsort können wir nicht bestimmt angeben. Mit Wahrscheinlichkeit jedoch läßt sich Bologna als letzterer annehmen, denn hier verlebte er seine erste Jugend und ward zum Sänger gebildet. Reiche Stimmmittel standen ihm nicht zu Gebote, aber in Verwendung dessen, was er besaß, entwickelte er ein eminentes Talent und eine bedeutende Kunstfertigkeit. Durchschnittlich gelangen ihm alle Baßbuffoparthien bis zur Vollendung. In Frankreich und Italien, wo er früher reiste, erregte er großes Aufsehn, und auch in München, wo er Anfangs nur für die italienische Oper gewonnen war, hatte er sich binnen Kurzem zu einem Liebling des Publikums aufgeschwungen. Nur wo seine Komik ans Burleske zu streifen hatte, verzerrte er die Darstellung leicht zur Carricatur. Sein ganzes Talent gehörte der reinen Komik an, war hier aber auch von einer bewunderungswürdigen Schöpfungskraft. Als die italienische Oper in München aufgelöst ward, suchte man ihn deshalb für die deutsche Bühne zu gewinnen, deren schönste Zierde er auch in seinem Fache gewesen seyn würde, hätte der Tod ihn nicht so bald von allem Irdischen abberufen. P.

Santis, Giovanni de, gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Violinspieler und Componist sehr in Ansehn, lebte zu Neapel, mußte leider aber schon dahinsterben, noch ehe er seine Ausbildung eigentlich vollendet hatte. Der Amsterdamer Musikalienverleger Witvogel hatte sich nämlich durch einen Kaufmann Compositionen von S. zu verschaffen gewußt und druckte dieselben ohne Vorwissen des Componisten; als dieser das erfuhr, wollte er persönlich mit Witvogel darüber verhandeln und machte eine Reise nach Amsterdam, auf welcher aber ein starker Sturm das Schiff, auf dem er sich befand, sammt der Mannschaft vernichtete. Sein Talent ließ Großes erwarten. So sind ungefähr ein halb Dutzend Violinconcerte und mehrere Violinsolo's Alles geblieben, was die musikalische Welt von ihm besitzen sollte. 17.

Santo, Samuel Benjamin, geboren in Dresden 1776 am 30sten Juni, ist der Sohn eines dasigen Hofmusikus, und wurde frühzeitig zur Musik angehalten. Den ersten Unterricht auf dem Violoncell, das er zu seinem Concertinstrumente wählte, erhielt er von dem Cammermusikus Neißner, im Generalbaß ward der Cantor Weinlig sein Lehrer, und bei Beiden machte er so schnelle Fortschritte, daß er schon in seinem 12ten Jahre im Stande war, im Theaterorchester mitzuwirken und selbst die Recitative auf seinem Instrumente zu begleiten. 19 Jahre alt begab er sich nach Schlesien und fand zuerst beim Grafen von Platen in Adelsbach, dann beim Grafen von Schweinitz ein Unterkommen. In Diensten des Letzteren fing er auch an, sich mit Compositionen zu beschäftigen und schrieb 24 Parthien für 4 u. 5 Blasinstrumente, 6 Concerte für Waldhorn, u. einige kleinere Sachen für Violoncell. Nach acht Jahren erhielt er von dem Bruder seines Herrn, dem Majoratsherrn Grafen von Schweinitz, den Antrag einer Informatorstelle bei seinen 12 Kindern. Ruhig und zufrieden lebte er in derselben 15 Jahre hindurch, und nur die Entfernung von aller Gelegenheit, sein herrliches musikalisches Talent auf eine kräftigere Weise zu verwenden, konnte ihm Kummer machen. Endlich nöthigten ihn Familienverhältnisse, sein Unterkommen in Breslau zu suchen, wo er nun auch seit 1824 lebt, in dem Rufe eines tüchtigen Musikers und Violoncellspielers insbesondere, und nebenbei auch mit Componiren beschäftigt. Wir wollen nur einige der vorzüglicheren seiner Arbeiten in dieser Beziehung namhaft machen: Concerte für Violoncell mit Orchesterbegleitung; 3 andere

kleinere Pieçen f. V. mit Orchester; Duetten für dasselbe Instrument, 2 Claviersonaten mit Violinbegleitung; ein herrliches Trio für Clavier, Violine und Violoncell; und eine Claviersonate mit Violoncell. Gedruckt ist freilich von Allem nur erst sehr Weniges. K.

Santo Lapis, s. Lapis.

Santos, Fr. Manoel dos, ein Päuliner-Mönch und guter Componist des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Lissabon, genoß als Königl. Hofcomponist daselbst eine jährliche Besoldung von 60,000 Realen, was seiner Seits auf eine besondere Geschicklichkeit und großes Talent schließen läßt, und starb im Jahre 1737. Wenn nicht ausschließlich, so gehören größtentheils doch seine Compositionen der Kirche an; es sind Messen, Motetten ꝛc., und mehrere davon werden auf der Königlichen Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt.

Santucci, D. Mario, eines der 8 Mitglieder der musikalischen Abtheilung in der Classe der schönen Künste an der vormaligen italienischen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste, und Meister des Contrapunkts zu Lucca, ward zu Camajore im Toskanischen am 4ten Juli 1762 geboren, und zeigte seit seiner Kindheit einen großen Hang zur Musik, widmete sich aber erst mit 17 Jahren derselben ausschließend, d. i. im Februar 1779, wo er sich nach Neapel begab und in das Conservatorio die S. Maria in Loreto trat. Dort studirte er mit allem Fleiße die Musik unter Leitung des M. Fedele Fenaroli. Binnen eines Zeitraums von 11 Jahren ward er ein vortrefflicher Tonsetzer und kehrte als solcher im Jahre 1790 in sein Vaterland zurück, wo man ihm in Anerkennung seiner musikalischen Kenntnisse sogleich die Capellmeisterstelle übergab. Im April 1794 ward er Priester und beschäftigte sich mit glücklichem Erfolge mit verschiedenen Wissenschaften; seine Vorliebe zur Musik blieb aber demungeachtet immer gleich groß. Im Jahre 1797 kam er als Capellmeister zu S. Giovanni im Lateran nach Rom, und im Jahre 1808 wurde er zum Canonicus der Domkirche zu Lucca ernannt, wo er noch jetzt lebt. S. zeichnet sich als vorzüglicher Tonsetzer unter Anderem besonders durch eine 4chörige Motette aus, die von der Academia Napoleone in Lucca gekrönt wurde. Seine Kirchenmusiken sind vorzüglich geschätzt und er zieht auch in diesem Augenblicke noch, wie von jeher, treffliche Schüler. In Wien sind von ihm viele Psalmen für eine oder mehrere Stimmen vorhanden, welche Kandler in Italien hat schreiben lassen, und worin, obgleich sie im blühenderen Style gehalten und dem ästhetischen Ausdrucke vorzugsweise angemessen sind, auch der geübte Contrapunktist nicht zu verkennen ist. Im übrigen Deutschland möchte man wenige von seinen Werken antreffen. Ueber die oben erwähnte Preismotette läßt sich Baini in seinem Lettera sopra il motetto a quatro cori del Santucci etc. ausführlich aus, und der Interessirte kann sie daher aus dieser Schrift genauer kennen lernen.

Santur, der Name eines türkischen Instruments, das ganz unserem Hackebrette gleicht, nur nicht von so großem Tonumfange ist.

Sappho, als Dichterin wie als Tonkünstlerin noch immer in der Geschichte mit Ehrfurcht genannt, war von Mitylene, Tochter des Skamandronymos (nach Anderen des Simos) und der Elide. So Viel man übrigens auch von ihrem Leben weiß, das in die Zeit um 600 vor Christus fällt, so sind die Nachrichten darüber doch sehr verschieden. Einige schildern die S. als eine im Punkt der Liebe sehr freisinnige Frau, die zwar früher einmal vermählt war (obgleich Andere ihre Tochter Kleis außer der Ehe

von Kerkolas erzeugt seyn lassen, nach dem Tode ihres Mannes aber ein höchst ausschweifendes Leben führte und selbst unnatürlicher Liebe fröhnte, welche deshalb auch unter dem Ausdrucke „Sapphische Liebe" sprüchwörtlich geworden ist, und wovon sie so lange auch nicht freigesprochen werden kann, als man ihr das Gedicht an eine junge Lesbierin, welches in der Uebersetzung anfängt „O seelig, wem bei dir der Tag entflieht," zuschreibt, das Hiller bekanntlich in Musik setzte und dem „Dorfbarbier" beidrucken ließ. Der letzte Gegenstand ihrer Liebe war Phaon, der sie aber bald verließ und nach Sicilien entwich. Sie folgte ihm dahin, und da sie ihn durch Nichts zur Erneuerung seiner Liebe zu ihr bewegen konnte, stürzte sie sich von dem leukatischen Felsen und kam in den Fluthen um. Nach Anderen hatte sie sich nach dem Tode ihres Mannes den Wissenschaften und Künsten gewidmet und wollte die lesbischen Frauen darin bilden, hatte sich aber dadurch den Haß und die Verfolgung derer zugezogen, welche äußerlich höher standen und ihr geistiges Uebergewicht nicht ertragen konnten, weshalb sie dann nach Sicilien geflüchtet sey und auf besagte Weise wie aus benanntem Grunde ihren Tod gefunden habe. Noch Andere lassen nicht diese, sondern eine andere S. ihr Leben in den Fluthen am leukatischen Felsen enden. Leidenschaftliche und heiße Liebe wird ihr von Allen zugesprochen, wie ein bedeutendes poetisches und musikalisches Talent. Sie schrieb 9 Bücher lyrischer Gedichte, Elegien, Hymnen, Monodien und A., zum Theil in dem von ihr erfundenen und auch nach ihr benannten „Sapphischen Versmaaße", das auch Horaz und Klopstock gebrauchten, von Gluck so herrlich in der Composition behandelt wurde, und wirklich auch ganz geeignet ist zu einer schönen musikalischen Declamation. Erhalten sind uns von Allem freilich nur Fragmente und 2 vollständige Oden. Dann erfand sie nach Aristoxen die mixolydische oder hypodorische Tonart, und die Melodie, unter welche man nachgehends die Worte der Hymne des heiligen Johannes gesetzt hat, die anfänglich aber nur für ihre eigenen Oden bestimmt war, und auch von Horaz zu mehreren seiner Oden gewählt ward, namentlich zu der, welche anfängt „Jam satis terris nivis." Auf dem Barbiton soll sie nach damaliger Zeit eine wahre Virtuosin gewesen seyn. Von Einigen wird ihr sogar die Erfindung dieses Instruments zugeschrieben, und die jüngeren Lesbierinnen, welche von ihr erzogen und gebildet wurden, mußten alle auch das Instrument spielen lernen.

Sarabande. Koch in seinem musikalischen Lexikon und Andere erklären diesen vor hundert Jahren noch und besonders in Spanien sehr gebräuchlichen Tanz auf ohngefähr folgende Weise. Die S., sagen sie, ist eine Tanzmelodie von langsamer Bewegung und ernsthaftem Charakter, die in eine ungerade Taktart gesetzt und mit dem Niederschlage des Taktes angefangen wird; Notenfiguren von allen Gattungen verträgt; wie das Adagio einen etwas ausgezierten Vortrag verlangt, und aus 2 Theilen, jeder gewöhnlich von 8 Takten, besteht, jetzt aber nur noch in Balletten angewendet wird. Allein mit der langsamen Bewegung darf man es nicht gar zu streng nehmen. Die S. will offenbar etwas rasch gespielt werden; der ernste Charakter findet seinen Ausdruck hauptsächlich in einem kräftigen Vortrage. Ein zu rasches Tempo würde freilich gegen die Gravität des Tanzes fehlen; zwischen langsam und zu rasch ist aber noch ein breiter Mittelweg. Auch fangen nicht alle Sarabanden im Niederschlage, sondern häufig im Auftacke an. Ferner haben sie nicht alle blos 2 Theile, und jeder von diesen blos 8 Takte. In der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1828 Nr. 28 in der Beilage befindet sich eine S. von Händel im $^3/_2$-Takt, deren erster Theil 8 Takte enthält und wiederholt wird, der zweite aber 24 Takte

lang ist. Wir meinen, es läßt sich mit Worten gar keine genügende Beschreibung von einer S. geben: der Künstler muß durch eigenes Anschauen ihren Charakter und ihre Arten kennen lernen. Die Spanier gebrauchten beim Tanz der S. ehedem auch gern die Castagnetten, was auch wohl nicht geschehen konnte, wenn das Tempo so gar langsam gehalten worden wäre.

Saratelli, Giuseppe, vorzüglicher Contrapunktist des vorigen Jahrhunderts, aus Padua gebürtig, war Capellmeister am Conservatorium der Mendicanti und vom 24sten September 1747 bis an seinen Tod, April 1762, auch an der St. Markuskirche zu Venedig, wo Baldasar Galuppi sein Nachfolger wurde. Von seinen Werken können wir keins mehr namhaft machen; daß er aber ein großer Meister gewesen seyn muß, beweist nicht allein seine Stellung an der Markuskirche, sondern auch das Zeugniß Hasse's und Galuppi's, das sich sehr ehrend über ihn ausspricht. Im Archive jener Kirche mögen noch mehrere seiner Compositionen vorhanden seyn. 10.

Sarro, Domenico, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Neapel, wenigstens fällt seine höchste Blüthezeit in die 20er Jahre desselben. Man zählt ihn nebst Porpora zu den ersten Componisten, welche sich weniger an eine contrapunktische Strenge banden, sondern mehr Werth auf angenehme, fließende Melodien legten. Er schrieb im Kirchen- und Theaterstyle. Seine Messen und Motetten jedoch wollten nicht so sehr gefallen als seine Opern, von denen „Tito Sempronio Gracco" und „Didone abandonata" als die ausgezeichneteren genannt werden. Er näherte sich darin der Manier Vinci's, wie Quanz wenigstens, der 1725 eine Oper von S. in Neapel hörte, in seiner Lebensgeschichte behauptet.

Sart, Pierre du, vortrefflicher Tenorsänger, geboren zu Valenciennes am 21sten Juli 1763, und gestorben 1817, stand in Königlich Preußischen Diensten. Mit einer schönen Bruststimme von ziemlichem Umfange verband er eine gute Schule. Diese hatte er weniger in Frankreich als in Deutschland gemacht, wohin er schon frühzeitig kam, und wo er auf mehreren Reisen sich nach den besten Mustern zu bilden suchte. Um 1790 kam er zum ersten Male nach Berlin. Ueberraschend war an dem Franzosen die kunstgerechte Articulation und Pronunciation der Gesangs-Sprachlaute. 1796 ging er abermals auf Reisen, und von denselben nach Berlin zurückgekehrt, ward er zum Königlichen Cammersänger ernannt. Der französische Krieg führte ihn, so viel wir wissen, aus Deutschland wieder weg und nach Frankreich zurück. Die Begebenheiten in seinen letzten Lebensjahren sind uns nicht näher bekannt geworden. 28.

Sarti, mit Vornamen Giuseppe, einer der berühmteren italienischen Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts. Er war 1730 zu Faenza geboren, machte die gewöhnliche, nicht eben tief eingreifende Schule italienischer Opernconponisten damaliger (und späterer) Zeit, wir wissen nicht sicher unter wessen Leitung, durch, und wurde 1756 K. Capellmeister in Copenhagen, wo er mehrere Opern, jedoch ohne sonderlichen Erfolg, aufführte. Von hier scheint er 1768 oder 1769 England besucht zu haben; wenigstens wurden im letzteren Jahre von ihm Clavierſachen in London herausgegeben. Kurz darauf wurde er Kapellmeister am Conservatorium della Pietà zu Venedig, und nun strömte ihm auf einmal Anerkennung, Ruhm, Beliebtheit zu. Seine Compositionen (melodischer Tendenz und nicht einmal von lebhafterem oder eigenthümlichem Reize der Melodie, in der Harmonie seicht und sogar oft fehlerhaft) hiefen auf einmal musica dell' altro mondo, seine Opern

(deren erste uns bekannte, il Re Pastore, 1752 aufgeführt worden war) wurden aller Orten begehrt und mit Gefallen aufgenommen, — wie sich denn Erfolg und Ansehen bisweilen ohne begreiflichen Grund machen oder versagen. Eine seiner beliebtesten Opern aus dieser Zeit ist „Giulio Sabino," die er 1781 für Venedig schrieb und 1784 in Wien herausgab. Ein Jahr später, 1782, wurde er Capellmeister am Dom zu Mailand, verließ aber 1784 dieses Amt und sein Vaterland, einem Rufe Katharina der Zweiten folgend, und ging als Russischer Oberkapellmeister auf drei Jahre nach Petersburg. Hier führte er 1785 achtstimmige Psalmen mit Begleitung des ganzen Orchesters und außerdem hundert russischer Jagdhörner in russischer Sprache, 1786 seine Oper „Armida," 1788 zur Feier der Einnahme von Ckzakow ein Te Deum mit obligatem Kanonendonner (Geschütze verschiedenen Kalibers waren im Schloßhofe aufgestellt und mußten an bestimmten Stellen taktmäßig einfallen) auf, verließ dann, mit Geschenken und Ehren reich beladen, Petersburg, um Wien (hier wurde 1787 seine Oper Fra due litiganti terzo gode aufgeführt) und sein Vaterland wieder zu sehen. In diese Zeit oder eine frühere scheint auch eine Composition des Miserere zu gehören, das er (ohne übrigens einen besonders tiefen Ausdruck zu erstreben) ohne Violinen blos mit zwei Bratschen, Violoncell und Kontrabaß begleitete. Im Jahre 1793 kehrte er wieder nach Petersburg zurück, wurde 1796 Mitglied der dortigen Akademie der Wissenschaften, und trat mit der Erfindung einer Maschine zur genauen Zählung oder Bestimmung der Schwingungen tönender Körper hervor. Bis 1801 blieb er in Rußland; dann wurde er mit Pension entlassen, kam in diesem Jahre auf der Rückreise nach Berlin, erkrankte aber und starb daselbst am 28sten Juli 1802. Er hat ausser den genannten Werken Mehreres für die Kirche geschrieben (namentlich eine achtstimmige Kyrie-Fuge, die bei Breitkopf und Härtel erschienen ist), auch Sonaten und eine Sinfonie; seine ausgebreitetste Thätigkeit aber hat er der dramatischen Musik zugewendet und in 44 oder 45 Opern dargelegt. Soviel uns davon bekannt worden (es ist freilich nur sehr wenig), zeigt sich in ihnen neben der den meisten Italienern eignen leichten, wenn auch flachen und uniformen Sangbarkeit nicht eben viel Eigenthümliches oder Charakteristisches, noch weniger ein entscheidender Fortschritt der Kunst.

ADM.

Die Maschine, welche Sarti erfand, um die Tonschwingungen zu zählen, bestand aus 2 Orgelpfeifen von 5 Fuß, einem Monochord und einem Secundenpendel. Das Weitere kann man in dem Art. Akustik nachlesen. Jene Kyrie-Fuge ist ohnstreitig Sarti's merkwürdigstes Werk, da sie ganz in der alten strengen Manier durchgeführt ist. In Rußland und Italien spielte S. einst eine bedeutende Rolle, und besonders als dramatischer Componist; in Deutschland hat er dagegen niemals einen allgemeinen Eingang finden können. Nur einige komische Opern sind von ihm hier auf die Bühne gekommen, wie z. B. „Fra i due litiganti il terzo gode." Interessant ist wohl noch zu wissen, auf welche Art und Weise er aus Rußland entlassen wurde. 1798 war er mit dem Titel eines Collegienraths zum Musiklehrer der Großfürstinnen ernannt worden; der Kaiser Alexander jedoch hatte, und wohl nicht mit Unrecht, niemals Zutrauen zu ihm gewinnen können, und als derselbe 1801 zur Regierung kam, erhielt S. auf einmal ein Kaiserliches Decret, des Inhalts: „seiner Gesundheit wegen im Auslande eine Russische Pension zu verzehren," worauf er augenblicklich auch Petersburg verlassen mußte. Als die bedeutenderen seiner Opern müssen wohl genannt werden: „Ciro riconosciuto," „Medonte," „Olympiade," „la Nitetti," Semiramide,"

„le Gelosie villano," „Achille in Sciro," „Armida," „I Contratempi," „Didone," Cleomene," „La Clemenza de Tito," „I Rivali delusi," „Epponina," u. „Idalide;" wenigstens haben diese die weiteste Verbreitung erhalten und ihm auch das Meiste eingetragen. D. Red.

Sartori, Baldassarre, von Palliano gebürtig, und im J. 1689 in das Päbstl. Sängercollegium aufgenommen, war nach Matteo Fornari ein vorzüglicher Kirchencomponist, wie Baini in seinem Werke über Palestrina berichtet. Ein vertrauter Freund des Cardinals Tommasi, der in seiner Kirche die Instrumentalmusik untersagte und nur an einigen Festen dieselbe erlaubte, mußte er die Compositionen hiezu liefern und denselben die Gregorianischen Melodien zu Grunde legen. So schrieb er die Antifonen, den Hymnus, Psalmen und das Canticum für 2 Vespern, Alles vierstimmig; dann die Messe 8stimmig, und Alles hatte dem Cardinal, welcher den Proben beiwohnte, sehr gefallen. Diese Compositionen wurden sämmtlich am Feste des heiligen Martins 1712 von den Sängern der Päpstlichen Capelle in der Kirche des Heiligen dieses Namens (chiesa di S. Martino à monti) aufgeführt. Die Vesper und Messe besitzt Baini selbst und er legt a. a. O. sehr großen Werth darauf, ohne jedoch von S's Leben noch etwas Weiteres zu berichten.

Sartorio, Antonio. Gerber nennt diesen Componisten des 17ten Jahrhunderts, der auch einmal eine Zeitlang in Herzogl. Braunschweigischen Diensten stand und für verschiedene italienische Theater arbeitete, Capellmeister an der St. Markuskirche zu Venedig, allein Kandler, welcher an Ort und Stelle nach den Capellmeistern an dieser Kirche aus früheren und neueren Zeiten sich erkundigte, um die Meister der Venetianischen Schule wo möglich vollständig kennen zu lernen, führt in der Reihe derselben, welche er in seiner deutschen Bearbeitung des Baini'schen Werks über Palestrina pag. 75 u. 76 mittheilt, keinen Sartorio auf. Demnach dürfte Gerbers Angabe wohl auf einem Irrthum beruhen. S. mag übrigens gleichwohl zu Venedig gelebt haben, wie auch mehrere andere Tonsetzer seiner Zeit; und er schrieb Vieles für Kirche und Theater. Von seinen Kirchenwerken weiß Gerber nur einen einzigen Sologesang mit Instrumentalbegleitung auf die Worte „Ad tantum triumphum" etc. anzuführen. Messen, Antiphonien, Psalmen ꝛc. trifft man indessen noch jetzt von ihm in Italien an verschiedenen Orten. Von seinen Opern führt Laborde schon an: „Erginda," „Amori infruttuosi di Pirro," „Seleuco," „Prosperità di Elio Sejano," „Caduta di Elio Sejano," „Ermengarda," „Adelaide," „Orfeo," „Massenzio," „Antonio e Pompejano," „Giulio Cesare in Egitto," „Ercole sul Termodonte," „Anacreonte tiranno," „I due tiranni al soglio," u. „Flora". Es sind dies aber bei Weitem noch nicht alle Opern S's. Ihre Composition fällt ohngefähr in die Zeit von 1652 bis 1681, und die meisten unter ihnen machten auch viel Glück. Jetzt haben sie natürlich nur u. kaum noch einen historischen Werth.

Sartorius, Erasmus, gekrönter Poet und berühmter Musiker des 16ten u. 17ten Jahrhunderts, geboren zu Schleswig 1575, war zuletzt Musikdirector und Vicarius am Dom-Capitel zu Hamburg. Seiner schönen Stimme wegen hatte ihn in seinem 10ten Jahre schon der damalige Herzog von Gottorp als Capellknabe aufgenommen; nach dem Tode desselben ward er Sänger in der Capelle des Bruders seines bisherigen Herrn, und als 1590 Herzog Johann Adolph zur Regierung kam, ward er, seines großen Fleißes und Talents wegen, auf dessen Kosten noch auf der Schule zu Bordesholm und nachgehends auf der Universität zu Rostock gebildet.

Noch vor Vollendung seines academischen Cursus erhielt er hier das Cantorat an der Hauptkirche St. Maria, und mußte alle öffentliche Musiken besorgen. Nach Hamburg führte ihn endlich ein ehrenvoller Ruf im Jahre 1605, und er starb daselbst im J. 1639, besonders mit dem Ansehen eines vorzüglichen Gesanglehrers und gründlich musikalischen Schriftstellers. In letzterer Weise hatte er sich dasselbe zunächst erworben durch eine „Geschichte des im musikalischen Reiche entstandenen Krieges (Belligerasmum seu historia belli in regno musico exorti)," welche 3 Auflagen erlebte. Dann gab er noch heraus: „Institutiones musicae cum doctrina de modis oder musikalischer Unterricht sammt der Lehre von den Tonarten," dem er ein Encomium musicae voranschickte, das Mattheson ein Meisterstück ohne Gleichen nennt. 40.

Sartorius, 1) Christian, Fürstl. Brandenburgischer Cammermusikus und des Stifts und Klosters Himmelkron Verwalter, geboren zu Querfurt zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, und gestorben um 1668, schrieb Mehreres für die Kirche, was zu seiner Zeit sehr gefiel. — 2) Caspar, geboren zu Mannheim 1754, war Capellmeister und Musikdirector des damaligen Erbprinzen von Hessen-Darmstadt, und ein vorzüglicher Künstler auf der Flöte. Im Gefolge seines Herrn machte er mehrere bedeutende Reisen, namentlich ein Paar Mal nach Paris. Er starb zu Darmstadt, nachdem er lange Zeit schon als Pensionär dort gelebt hatte, im J. 1811. — 3) Paul, aus Nürnberg gebürtig, war Organist des Erzherzogs Maximilian von Oesterreich, und blühete als Kirchencomponist besonders in der Zeit um 1600. Er hat viele mehrstimmige Messen, Sonetten, Lieder ꝛc. geschrieben. u.

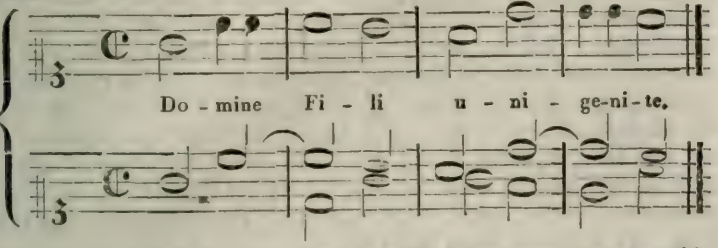
Sassadias, Johann Sigismund, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist zu Brieg, hatte auch als Clavierinstrumentenmacher einen berühmten Namen. Selbst Mattheson stimmt in diesen Ruf ein und nennt ihn einen in jeder Beziehung würdigen Mann seines Fachs. Ueber seine Lebensgeschichte jedoch finden sich nirgends Nachrichten.

Sattel, bei Geigen- und Lauteninstrumenten, überhaupt bei allen Instrumenten mit einem Griffbrette das kleine Stückchen Holz oder Elfenbein, welches am oberen Ende des Griffbretts und zwar in einer etwas erhabeneren Lage als dieses queer aufgeleimt ist, und auf welchem die Saiten dergestalt in Rinnen oder Kerben liegen, daß sie einen kleinen Winkel bilden. Der Sattel wie diese Lage der Saiten auf demselben haben den Zweck: 1) daß die Saiten nicht dicht auf dem Griffbrette liegen, und 2) daß ihre Länge und Vibration genau abgegränzt ist. Einige nennen auch wohl den Steg (s. d.) der Geigeninstrumente Sattel, aber unrichtig. Auch die Clavierinstrumente haben einen Sattel. Es ist hier der Rücken von Holz oder Metall, auf welchem zu gleichem Zwecke und in derselben gebogenen Lage wie oben, gewöhnlich aber hinter Stiften statt in Kerben, die Saiten in der Gegend liegen, wo der Anschlagspunkt der Hämmer oder Tangenten ist. Claviercordes brauchen keine solche Sattel, weil hier die Vibration durch das Tuchgespinnst abgegränzt wird. Der Steg ist bei Clavierinstrumenten ebenfalls etwas ganz Anderes als der Sattel. — Sattel machen ist ein beim Violoncellspiel gebräuchlicher Ausdruck, der anzeigt, daß der Spieler in einer höheren Lage der Hand mit dem Daumen einsetzt, und denselben auf der damit niedergedrückten Saite (wie einen Sattel) liegen läßt, um mit den übrigen Fingern dann die höheren Töne in der gewöhnlichen Applicatur greifen zu können. —w.

Satz, kommt in der Musik in verschiedenen Bedeutungen vor. Erstens versteht man darunter jedes einzelne Glied eines Tonstücks oder einer Melodie, das an und für sich einen vollständigen Sinn ausdrückt. Solcher Sätze giebt es verschiedene. Jedes Tonstück hat nämlich einen Hauptsatz, d. h. ein solches vollständiges Glied, das der Ausarbeitung des Ganzen zu Grunde liegt oder zur Richtschnur genommen ist, und diejenige Empfindung ausdrückt, die den Grundton des Ganzen enthält und in deren Associationskreise sich alle übrigen Tonverhältnisse des Tonstücks bewegen. Gewöhnlicher nennt man einen solchen Hauptsatz Thema (s. d.). Dann hat ein Tonstück auch Nebensätze oder sg. Sectionalzeilen, das sind eben jene außerhalb des Hauptsatzes enthaltenen, aber mit diesem in enge Verbindung gebrachten übrigen Tonverhältnisse, welche sich in dem Associationskreise der im Thema ausgedrückten Grundempfindung bewegen und alle möglichen Grade und Verbindungen, Gegensätze ꝛc. dieses zum Gegenstande des Ausdrucks haben. Auf eine andere Art unterscheidet man die an sich vollständigen Glieder eines Tonstücks in Hinsicht auf den Grad des Ruhepunkts des Geistes, den sie bewirken, d. h. man unterscheidet sie in Rücksicht auf ihre contrapunktische Form u. nennt ein solches Glied, welches den merklichsten oder vollkommensten Ruhepunkt des Geistes bezeichnet, einen Schlußsatz oder Tonschluß, dasjenige aber, dessen Ruhepunkt weniger vollkommen ist, einen Absatz. Man sehe beide unter ihren besonderen Artikeln. Enthält ein solches Glied ferner gerade nur so Viel, als eben zur Bezeichnung eines vollständigen Sinnes unumgänglich nöthig ist, wie z. B. das Thema eines Rondo ꝛc., so heißt er ein einfacher Satz; enthält er Mehr, nähere Bestimmungen seines an sich vollständigen Sinnes und Charakters, so ist er entweder ein erweiterter, wie die Variationen eines Rondo-Thema, oder ein zusammengeschobener, wenn nämlich 2 kleinere Sätze, die an und für sich jeder einen besondern Sinn haben, so mit einander verbunden sind, daß beide zusammen nur ein größeres Ganze ausmachen. — Die zweite Bedeutung des Wortes Satz in der Musik ist: die Verbindung mehrerer einzelner Glieder (solcher Sätze in jenem ersten Sinne) zu einem größeren Haupttheile des Ganzen. So besteht ein Allegro z. B. irgend eines Tonstücks, ein Rondo ꝛc., aus mehreren solchen größeren, durch Zusammenstellung kleinerer Glieder gebildeten Sätzen, deren Anfang u. Ende sich durch merklichere Ruhepunkte und vollkommnere Tonschlüsse deutlich herausstellen. — Dann erhält drittens in diesem Sinne die Bedeutung des Wortes Satz eine noch größere Erweiterung und man versteht darunter das größere Ganze selbst, das nun entweder eine Hauptabtheilung eines vollständigen Tonstücks oder auch ein Tonstück für sich bilden kann. Eine Sinfonie z. B. besteht gewöhnlich aus 3 bis 4 Hauptabtheilungen, und jede dieser Hauptabtheilungen nennt man einen Satz, spricht vom ersten, zweiten, dritten ꝛc. Satze der Sinfonie. Aber auch ein Rondo, Divertimento, Fantasie und wie die Tonstücke alle heißen, die ein abgerundetes Ganze bilden, ohne in mehrere Hauptabtheilungen zu zerfallen, sind Sätze, Tonsätze, Instrumentalsätze, natürlicher Weise dann aber noch ohne nähere Bestimmung ihres Charakters, der erst in jenen Namen deutlicher bezeichnet wird. — Und viertens denkt man in der Musik bei dem Worte S. an die harmonische Ausarbeitung eines Tonstücks, wie an die Kunst derselben und ihre mancherlei Formen. Es ist dies die vornehmste und auch eigentlichste Bedeutung des Wortes in der Musik. Begreift man in diesem Sinne darunter blos die Ausarbeitung der Harmonie nach den Regeln der Grammatik der Tonsetzkunst, so kann der Satz rein oder fehlerhaft seyn. Rein (welcher Ausdruck hier wirklich technisch ist), heißt er, wie auch schon unter

diesem Art. bemerkt wurde, wenn dabei die Regeln jener Grammatik, welche im Umrisse die Art. Tonsetzkunst u. Theorie wie die dahin gehörigen enthalten, genau befolgt worden sind. Begreift man ferner unter dem Worte Satz in diesem Sinne die Kunst der Zusammenstellung aller musikalischen Töne zu einem ausdrucksvollen Ganzen überhaupt, von welcher die Artikel Composition und Tonsetzkunst, wie über die verschiedenen Formen der harmonischen Ausarbeitung eines Tonstücks die Artikel Dreistimmig, Fünfstimmig, Vierstimmig, Zweistimmig ꝛc., das Weitere beibringen, so sind auch die Redensarten nicht ungewöhnlich: „den Satz studiren," „den Satz verstehen" ꝛc. Verbindet man endlich mit dem Worte in dieser seiner vierten Hauptbedeutung auch noch den Nebenbegriff von Styl oder Schreibart, welche Artikel übrigens hier auch noch in dieser Beziehung nachgelesen werden mögen, so unterscheidet man einen strengen und einen freien Satz. Streng ist der Satz eigentlich nur dann, wenn er blos für Singstimmen ohne alle Begleitung eines Instruments verfertigt worden ist. Der strenge S. hat mehr Regeln als der freie. Die Ursache davon liegt allein nur in der schwierigeren Intonation mit der menschlichen Stimme als mit Instrumenten. Meistentheils wird er in Kirchen und Capellen (deshalb auch Stile alla capella genannt) mit der Orgel, bisweilen jedoch auch durch Violinen und Oboen mit dem Sopran im Unisono, durch ein Paar Posaunen mit dem Alt und Tenor im Einklange, und durch Contrabaß, Violoncell und Fagott, die mit dem Singbasse oder mit der Orgel einhergehen, begleitet. Wenn die Instrumente ganz wegbleiben, wie es wohl in der Passionswoche in Fürstl. Capellen zu geschehen pflegt, und in der Sixtinischen Capelle zu Rom fast durchgehends, so sind in diesem Satze durchaus keine Dissonanz-Sprünge (die verminderten Quarten- und Quinten-Sprünge, wenn sie sich gut und bald auflösen, ausgenommen) erlaubt; auch ist verboten, von einer Dissonanz weg oder in eine andere zu springen. Die verdeckten Quinten, Octaven und Primen sind in den 5 Gattungen, die zur Uebung über oder unter einem einfachen Gesange (Choral oder Cantus firmus) gemacht werden, im 2stimmigen Satze durchaus nicht erlaubt; im 3stimmigen sind es einige, im 4stimmigen wieder mehrere ꝛc.; doch muß man sich in der Oberstimme am meisten davor hüten. In der natürlichsten Gattung der Composition, sowohl zu 2, 3, 4 bis noch mehr Stimmen, d. h. wo Note gegen Note zu stehen kommt, hat kein dissonirender Accord Platz, sondern nur der vollkommene nebst dem großen und kleinen Sexten-Accorde. Der Quartsexten-Accord wird sogar in 3- und mehrstimmigen Sätzen nicht einmal geduldet. In der zweiten und dritten Gattung des Satzes, d. h. wo mehrere Noten auf einen Grundton in eine Reihenfolge zu stehen kommen, werden die Dissonanzen nur im regelmäßigen Durchgange, das ist stufenweise u. auf einem schlechten Takttheile oder Taktgliede, erlaubt. Eine gewisse Art der Wechselnoten und der verkehrten Wechselnoten wird dabei ausgenommen, durch welche man von einer Septime in den oberen und von einer Quarte in den unteren Contrapunkt (welchen man zu einem Chorale macht) springen darf. Auch die sog. verworfenen Töne (notae abjectae), welche im freien Satze bisweilen gut zu gebrauchen sind (besonders für Violinstimmen), werden im strengen Satze nirgends erlaubt. Ein verworfener Ton ist ein springender, durchgehender, aber zum Accord nicht stimmender. Ferner müssen im strengen Satze alle gebundenen Dissonanzen, welche erst im freien Style Platz finden, mit einer Consonanz vorbereitet und auch in einer Consonanz in den nächsten ganzen oder halben Ton herab, und nicht hinauf, aufgelöst werden. Endlich sind die chromatischen und enharmonischen Uebergänge hier verboten.

Zu dem strengen Satze gehören übrigens auch alle kirchenmäßigen Nachahmungen, alle Arten von Contrapunkt, die einfache und die Doppelfuge und endlich der Kanon, kurz alle rein contrapunktischen Sätze alla Capella für die Singstimmen, besonders die ohne Begleitung eines Instruments. Auch sind im strengen Satze 2 Noten von einem Namen, als CC, DD, EE, gleich nach einander in einem einzigen Takte in keiner Art von Contrapunkt erlaubt. Doch hat diese Regel wieder 2 Ausnahmen, in der Ligatur u. in Singsachen, wo der vielen, besonders kurzen, Sylben wegen aus einer Note zwei können gemacht werden, und wo bei der Ligatur sogar das Bindungszeichen wegbleiben darf:



Frei nennen wir den Satz, wenn überall, in Nachahmungen, contrapunktischen Sätzen und Fugen, in allen Takttheilen, auch ohne Vorbereitung bisweilen ein dissonirender Accord angeschlagen werden darf; doch muß derselbe jederzeit gut und natürlich aufgelöst werden. Im freien Satze nimmt man allerlei Noten sowohl zum Hauptgesange als auch für die begleitenden Stimmen. Man bedient sich hier und da auch eines Suspirs oder einer kurzen Pause, besonders bei Sing- und blasenden Stimmen, wegen des nothwendigen öfteren Athemholens. Man setzt Vorschläge und andere Manieren, wo es ein schöner Gesang nur immer erfordert. Man darf auch 2, 3 oder mehrere dem Namen nach gleiche Noten in einem Takte, besonders für Instrumentalsätze, anbringen. Ferner sind in diesem Satze gleichfalls die Dissonanz-Sprünge, besonders für die Violine, Viole, das Violoncell und den Fagott, alle erlaubt, nur müssen sie nicht widernatürlich angebracht werden. Es wird der freie Satz in allen 3 Stylen, dem Kirchen-, Theater- und Cammerstyle, gebraucht, in Messen, Gradualen, Offertorien, Psalmen ꝛc. mit der Orgel begleitet; auch in Fugen, wo man manche Dissonanz frei anschlägt u. sogar gebundene Dissonanzen hinauf in die nächste Stufe als Vorhalt auflöst, z. B. die Secunde der Oberstimmen in die Terz ꝛc. Heutigen Tags findet man eher 1000 Beispiele des freien als 20 des strengen Satzes, besonders in Arien, Duetten ꝛc. u. hauptsächlich allen Theatermusiken. Gründliche Kenntnisse u. Fertigkeiten in den contrapunktischen Künsten werden natürlich vorausgesetzt, wenn in irgend einem, dem strengen wie dem freien, Satze Reinigkeit erlangt werden soll. Ehedem, d. h. im 16- und 17ten Jahrhunderte, legten die Tonsetzer einen bedeutenden Werth auf die Strenge des Satzes. Sie war der Maaßstab, nach welchem Talent, Kenntniß und Fertigkeit eines Componisten geschätzt wurden. Im 18ten Jahrhunderte, wo die Theatermusik nach u. nach und immer mehr die Oberhand über den Kirchenstyl gewann und auch die reine Instrumentalmusik sich immer mehr erweiterte und ausbreitete, hat das aufgehört, und wird von Kennern auch ein im strengen Satze gut durchgeführtes Tonstück geschätzt und bewundert, so wird es selten doch von der Welt ganz nach Verdienst geliebt. M.

Satzl oder Sätzl, Christoph, Musikdirector des Königl. Frauenzimmerstiftes zu Hall in Tyrol, blühete als ein sehr fruchtbarer Kirchen-

Componist um die Mitte des 17ten Jahrhunderts. Es sind noch mehrere Kirchen-Concerte für 2 Singstimmen und 3 Instrumente, 5stimmige Weihnachtslieder, 2- bis 6stimmige Motetten mit Violinen, 5- und 6stimmige Cantaten, 1- bis 5stimmige Messen, Psalmen und Anderes von ihm vorhanden, die größtentheils aber noch vor 1650 gedruckt wurden. Eine Sammlung Messen für 4, 5 u. noch mehr Stimmen erschien 1661 zu Innspruk.

Sauer, Christoph Gottlieb, geboren zu Nürnberg am 11. September 1650, wurde, da er schon in seinem zartesten Alter ganz besondere Talente zur Musik verrieth, Anfangs von dem Cantor Horn im Singen, dem Stadtmusikus Schützen auf der Violine und Viol di Gambe, und endlich von dem Musikdirector Schwemmer in der Composition unterrichtet. Als er 1669 die Nürnbergischen Schulen verließ, um die Universität zu beziehen, hielt er eine Rede de musica vetere et recenti. Darauf zeigte er sich in vielen Reden und Disputationen zu Altdorf, Jena, Halle, Leipzig, Wittenberg und Helmstädt als ein vielgebildeter u. namentlich auch in der Musik sehr erfahrner Mann, bis ihn der Tod seines Vaters veranlaßte, nach Nürnberg zurückzukehren. Hier wurde ihm nun 1696 das Directorium des Musikchors, und 1703 das Conrectorat an der Schule übertragen. In der ersteren Stellung wirkte er Viel. Er starb am 13ten Juli 1712.

Sauer, C. Gottlob, seit 1780 Clavier-Instrumentenmacher zu Dresden, war früher Tischler, arbeitete aber längere Zeit bei einem Clavierinstrumentenmacher, u. erwarb sich bei demselben so viele Kenntnisse vom Instrumentenbau, daß er zur angegebenen Zeit eine eigene Fabrik errichten konnte. Um 1800 gehörten seine Fortepiano's zu den besseren in Deutschland; besonders zeichneten sie sich durch einen ungewöhnlich starken Ton aus. Nachgehends gewannen bekanntlich die Wiener, Leipziger, Berliner ꝛc. Instrumente die Oberhand. k.

Sauter, Pater Agapitus, ein guter Kirchencomponist, besonders gewandt im Fugensatze und starker Clavierspieler, blühete gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, und lebte damals zuerst im Kloster zu Schussenried, dann im Kloster der Franziskaner zu Freiburg. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Sauveur, Joseph, geboren zu Fleche am 24sten März 1653, blieb mangelhafter Sprachwerkzeuge wegen bis in sein 7tes Jahr stumm; erst jetzt fing er an, nach und nach verständliche Reden hervorzubringen. Die größte Schuld daran mochte ein sehr schwaches u. ungebildetes Gehör haben. An Verstand fehlte es ihm nicht; im Gegentheil zeichnete er sich als Kind schon durch besondere Geistesgaben aus. Daher studirte er später auch Philosophie, Theologie und Medicin, und endlich mit Hintansetzung aller dieser Wissenschaften Mathematik, in welcher er sich einen bedeutenden Ruf erwarb. Als Professor der Mathematik am Königl. Collegium zu Paris machte er einen Feldzug mit, um bei den Ingenieurs die Aufsicht mit zu führen. Nach Paris zurückgekehrt ward er zum Mitglied der Academie der Wissenschaften und Examinator der Ingenieurs ernannt, und er starb am 9ten J. 1716. Sein Gehör war immer schwach geblieben wie seine Stimme durchaus unmusikalisch, und dennoch liebte er die Musik über Alles, und trieb sie mit Eifer; schrieb „Principes d'Acoustique et de musique ou Systeme general des intervalles des Sons et son applicattion a tous les Systemes et instrumens de Musique" (1701), „Application des Sons harmoniques a la composition des jeux d'orgues" (1702), „Du fortement d'une corde autour d'un cylindre immobile" (1703), „Methode generale pour former les Systemes

temperez de musique et du choix de celui qu'on doit suivre (1707), „Table generale des Systemes temperez de musique" (1711), und „Rapport des Sons des cordes d'instruments de musique aux fleches des chordes, et nouvelle determination des sons fixes" (1713); und erfand endlich auch einen Chronometer. In jenen Schriften ist, namentlich was die Annahme einer allgemein gültigen Normalstimmung anbelangt, viel Gutes enthalten.

Savetta, Antonio, ein Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, gebürtig aus Lodi, und auch gestorben daselbst als Capellmeister an der Kirche Incoronata. Gerber führt viele Messen und Psalmen, auch Litaneien und Madrigale für 4 bis 9 Stimmen von ihm an; Baini in seinem Werke über Palestrina aber auch Motetten zu 16 und 24 Stimmen, die zu ihrer Zeit großen Beifall gefunden hätten.

Savioni, Mario, ein Römer, wurde am 16ten März 1649 in die Päbstliche Capelle als Sänger aufgenommen. Adami nennt ihn in seinen Observaz. pag. 204: „uomo singolare ne' concerti da camera." Es sind von ihm auch mehrere gedruckte Compositionen bekannt, z. B. 2 Bücher Motetten für eine Stimme aus dem Jahre 1650, und 4 Bücher 3stimmiger Madrigale aus dem Jahre 1660. Das Todesjahr S's scheint in die 70er Jahre des 17ten Jahrhunderts zu fallen.

Scabellum oder Scabillum (lat.), eigentlich ein Fußschemel, Tritt, niedriger Sessel ꝛc.; aber bei den Alten, und namentlich den Römern, auch ein musikalisches Instrument, das in einem Schlauch oder cylindrischen Körper bestand, dessen Grund- und Oberfläche mit ledernen Seitenflächen, wie bei uns der Blasbalg, verbunden waren. Mit jedem Fußtritte auf ein dazu eingerichtetes Gestell bewegten sich die Flächen, und es entstand ein Ton, der dem einer mäßigen Orgelpfeife glich, nur ohne Nachhall. Mehr als ein Ton konnte auf dem S. nicht hervorgebracht werden; nach Gefallen des Treters folgte derselbe in verschiedener rhythmischer Ordnung auf einander, so daß man sogar darnach tanzte, selbst auf dem Theater, wo man das Instrument, das in seiner Art viel Aehnlichkeit mit dem Kukuk unserer Kinder gehabt zu haben scheint, auch gebrauchte, um das Ende und den Anfang der Acte des Schauspiels anzuzeigen. Dr. Sch.

Scacchi, Marco, ein berühmter Schüler von Franc. Anerio, ein Römer, war 30 Jahre lang am Königl. Polnischen Hofe angestellt, wo er unter Sigismund III. und Vladislaus IV eine der angesehensten Capellen damaliger Zeit dirigirte; dann aber kehrte er (um 1650) wieder in sein Vaterland zurück und starb zu Gallese, dem Heimathsorte seiner Eltern. Er bestand den historisch denkwürdig gewordenen Streit mit dem damaligen Organisten der Republik von Danzig, Paul Syfert oder Seyfert, gegen welchen er sein Cribrum musicum ad triticum Syfertinum (Venedig 1643) drucken ließ. Seyfert antwortete 2 Jahre darnach, aber ziemlich schwach, mit dem Werkchen: Anticribratio musica ad avenam Scacchianam (Danzig 1645), worauf S. mit seinem Breve discorso sopra la musica moderna (Warschau 1649) hervortrat und damit den Streit endigte. Seine übrigen gedruckten Werke bestehen in 3 Büchern Madrigalen für 5 Stimmen (Venedig 1634 bis 1637), 1 Buche 4- bis 6stimmiger Messen (1638), und 2 Büchern 4- und 5stimmiger künstlicher Motetten (1640). Bernardi, ein Schüler von S., erhebt in seinen Documentis armonicis die Verdienste dieser Compositionen bis zu den Sternen, wenn er unter Anderem dort pag. 11 in der Vorrede Folgendes sagt: Nella mia piu florida gioventu con tutto, ch'io fossi canonico, e maestro di capella in citta riguardevole mi sottomessi interamente

alla scuola e direzione della sospirata memoria di Marco Scacchi, gia maestro di capella de' monarchi di Polonia per il corso di anni trenta. Questi studi erano il nostro ordinario trattenimento, ed essendo jo il minimo gli faccio inprimere, accio maggiormente risplenda la gratitudine che devo alle ceneri del mio caro maestro." Und der Ruhm S's wäre wirklich auch noch größer, wenn er dem Römer Micheli nicht das Verdienst der Erfindung der mehrstimmigen Canons über die Vocale mehrerer Worte hätte streitig machen wollen. ††.

Scala, der lateinische u. italienische Name für Tonleiter (s. d.); dann auch unter uns der Name einer besondern Stimmübung, die Scala oder das Scala-Singen genannt, die dazu dienen soll, der Stimme eine durchgängig reine, wohlklingende, aller Stärkegrade so wie des Ab- und Zunehmens fähige, möglichst gleichartige Intonation zu geben. Zu diesem Zwecke wird ein Ton nach dem andern entweder genau nach der Folge der Töne in der Tonleiter (und zwar zunächst der Dur-Tonleiter), oder diese Folge nur ungefähr beobachtend, darin hin und wieder gehend u. s. w. — auf bloßen Vocalen (zunächst und fast ausschließlich auf A) gesungen, nach jedem Ton abgesetzt und erst nach einem Ruhemoment ein neuer intonirt oder auch der erste wiederholt; jeder Ton muß bestimmt und rein eingesetzt, sicher und fest gehalten, ohne zu sinken oder sich zu verändern, abgesetzt, auf jedem muß zuletzt möglichst lange Ausdauer u. vollkommenes An- u. Abschwellen erlangt, die Uebung aber allmählig über den ganzen Stimmumfang des Sängers ausgedehnt werden. Das Nähere ist in den Gesanglehren (z. B. der „Kunst des Gesanges" von A. B. Marx) nachzusehen. Ein gewöhnlicher Fehlgriff unerfahrner Gesanglehrer ist, die Scalaübung geradezu vom tiefsten Tone, dessen der Schüler habhaft werden kann, zu beginnen und bis zum höchsten erreichbaren fortzusetzen. Jede Stimme, besonders die des Anfängers, hat einen Mittelpunkt (es ist die Region, in der das Individuum gewöhnlich spricht), in dem sie Alles leichter und besser hergiebt; nach der Tiefe zu erlöschen die Töne, nach der Höhe zu werden sie schwerer erreichbar. Der kundige Gesanglehrer wird daher bei jedem Schüler diese Mitte aufsuchen und von da aus allmählig u. durchaus ohne Uebereilung die Stimme nach der Tiefe und Höhe erweitern. Diesen Weg muß auch namentlich die Scala-Uebung gehen. Besonders darf sie nicht zu rasch auf die hohen Töne erstreckt werden, die sich in accordischen Verbindungen leicht erreichen lassen, während es noch schwer ist, sie aus dem Stegreife, ohne einen tieferen Vorton, rein und wohllautend einzusetzen. Auch die Instrumentisten, namentlich Bläser und Streichinstrumente Spielende, haben eine sorgfältige Scala-Uebung zur kunstmäßigen Ausbildung ihres Tons u. Klanges nöthig. ABM.

Scalden, s. unter Sk. — Skalden.

Scaletta, Orazio, geboren zu Bergamo, war Anfangs (um 1600) Capellmeister an der Hauptkirche zu Salo im Brescianischen; erhielt dann 1609 eine gleiche Stelle zu Crema im Venetianischen; machte später eine Reise nach Paris; ward nach seiner Zurückkunft Capellmeister an S. Maria Maggiore zu Bergamo, und endlich an S. Antonio zu Padua, wo er 1630 an der Pest starb. Er hatte zu seiner Zeit einen berühmten Namen als Componist. Unter seinem Nachlaß befanden sich mehrere Ehrenmedaillen, Edelsteine und goldene Ketten, welche er von Großen und Reichen aus Anerkennung seiner Talente zum Geschenk erhalten hatte. Eine Scala di Musica per Principianti, welche er schon 1599 zu Mailand herausgab, erlebte außer dieser ersten noch 8 verschiedene Auflagen. Nachgehends componirte er vornehmlich 6stimmige

Madrigale und 4stimmige Messen, und 1622 erschien zu Neapel von ihm: Primo scalino della scala di Contrapunto. —g.

Scandalina, Madame, ausgezeichnete Sängerin des vorigen und auch noch im Anfange des jetzigen Jahrhunderts, aus Venedig gebürtig, machte in den 90er Jahren große Reisen durch Frankreich, Deutschland und England. 1797 war sie unter Anderen in Stuttgart und ärndtete in Paisiello's „Nina" glänzenden Beifall; nicht minder in Frankfurt am Main, wohin sie sich von da aus wandte. 1798 feierte sie in London große Triumphe. In einem Berichte von dorther hieß es: „Ihre Stimme ist nicht stark, auch hat sie wenig Etendue; aber es ist doch nicht möglich, mehr Annehmlichkeit im Gesange und mehr Geschmack in der Manier zu haben. Das kleinste Liedchen schuf sie zur Bezauberung schön um." Aus England kam sie noch einmal nach Deutschland zurück; dann aber wanderte sie wieder nach Italien, und von dem Zeitpunkte an fehlen alle Nachrichten über sie. Vielleicht rührt dies daher, daß sie seit ihrem Aufenthalte in England ihren Namen Scandalina nicht immer beibehielt, sondern an manchen Orten sich auch Angelina und noch anders nannte.

Scandelli, Antonio, geboren in Italien, kam gegen Ende des Jahres 1560 nach Dresden als Musikdirector der Hofcapelle des Churfürsten Mauritius. Auch dessen Nachfolger, Churfürst August, ernannte ihn zu seinem Capellmeister, und so blieb er bis an seinen Tod in Dresden, der am 18ten Januar 1580 erfolgte. Er hat besonders viele geistliche und weltliche Lieder componirt, für 4 und 5 Stimmen, von denen sich auf der Münchner Bibliothek unter anderen noch mehrere Sammlungen befinden; ausserdem aber auch Messen und Choräle, unter welchen die bis heutigen Tags noch allgemein übliche Melodie „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich."

Scandinavien, s. unter Sk. — Skandinavien.

Scarabeus, Damianus, von einigen Geschichtschreibern zu den vorzüglichsten Componisten des 16ten Jahrhunderts gerechnet, der sich vornehmlich durch mehrere herrliche Choralmelodien ausgezeichnet habe; allein weitere Nachrichten über ihn finden sich nirgends; eben so wenig auch nur eine Spur von seinen Werken. Wahrscheinlich ist der Name Scarabeus einmal durch eine Verwechselung entstanden, den dann Historiker wie Cerveto, Heerwagen u. A. unbekümmert nachschrieben.

Scarlatti, Alessandro, den Hasse einst für den größten Harmoniker Italiens, und Jomelli für den ausgezeichnetsten Kirchencomponisten seiner Zeit und seines Landes erklärte, ward geboren zu Neapel 1658, nach Anderen schon 1650, und noch Andere nennen ihn einen Sicilianer. Seine Eltern hatten ihn, seines schon erwachten Talents wegen, früh zum Musiker bestimmt, u. Carissimi's außerordentlicher Ruf zog ihn nach Rom, wo er vor Verlangen glühte, sich unter des, freilich nun bereits schon greisen, Meisters eigener Leitung zu einem tüchtigen Tonsetzer auszubilden, und es gelang ihm, sich bei demselben durch sein ausgezeichnetes Spiel — die gewöhnliche Geschichte sagt auf der Harfe, allein sie spricht wahrscheinlich Burney nach und übersetzt Harpsichord durch Harfe, welches aber Clavier heißt, also durch sein ausgezeichnetes Spiel auf dem Claviere so beliebt zu machen, daß Carissimi in der That, wie überhaupt mit väterlicher Liebe ihm zugethan, ihn auch in alle Geheimnisse seiner Kunst einweihete. Bis zum Jahre 1680 dauerte das Studium; dann verließ er seinen Lehrer, durchreiste nun ganz Italien, sah und hörte Theater u. die großen Meister zu Bologna, Florenz u. Venedig,

und studirte den eigenthümlichen Geist der venetianischen Schule, kam nach München und Wien, wo seine erste Oper („l'onesta negl' amore") und Kirchenwerke allgemeinen Beifall fanden, componirte dann zu Rom mehrere treffliche Opern, und wurde endlich nach Neapel berufen, wo er die Stelle eines Königl. Obercapellmeisters erhielt, und sich ganz der Bildung angehender Tonsetzer und den Arbeiten für Kirche und Theater widmete, bis er 1725, nach Anderen aber erst 1728, mit Ruhm und Ehren überhäuft, sein Leben beschloß. Der Kirchenwerke S's ist eine unendliche Zahl, allein über 200 Messen soll er componirt haben, dann viele Motetten, Messen, mehrere Oratorien und gegen 400 Cantaten. Opern schrieb er im Ganzen 109. Wir wollen, außer jener schon genannten seiner ersten, nur noch die berühmtesten anführen u. das Jahr wie den Ort der ersten Aufführung beisetzen: „Pyrrho e Demetrio" (1694 zu Neapel); „Teodora" (1693 ebend.); „il Mitridate Eupatore" und „il Trionfo della liberta" (1707 zu Venedig); „Ciro" (1712 zu Rom); „Carlo re d'Alemagna" (1716 zu Neapel); „Telemaco" (1718 zu Rom); „Turno Aricino" (1720 ebend.); „Principessa fedele" (1724 ebend.) und „Marco Attilio Regolo" (1724 zu Bologna). Von den Cantaten besaß Burney 35 Stück, welche S. während eines Besuchs beim Capellmeister Andr. Adami zu Tivoli in der Zeit vom October 1704 bis März 1705 geschrieben hatte. Ueber jeder Cantate ist der Tag der Composition angemerkt, wornach er denn an jeder Cantate nur einen Tag arbeitete. Burney theilt aus diesen Cantaten im 4ten Bande seiner Geschichte pag. 171 ff. mehrere vortreffliche Recitative von S. mit. Als eine der vorzüglichsten von allen Scarlatti'schen Cantaten nennt Piccini die mit einem begleitenden Fagott u. mit der Arie „Quando il Toro muge etc." Gestochen findet man von S's Werken noch 6 Kirchen-Concerte, und das Madrigal „Cor mio" für 4 Soprane und 1 Contralt. Alles aber, was wir von Scarlatti noch besitzen und wissen und beurtheilen können, zusammen genommen, erscheint er wahrhaft auserlesen, der zu seiner Zeit schon zu schöner Blüthe gelangten Kunst einen noch höheren Aufschwung zu geben u. ihren höchsten Flor eigentlich vorzubereiten. Kiesewetter benennt in seiner Geschichte der Musik eine ganze Epoche nach ihm, und er hat Recht. Scarlatti war in Wahrheit einer der größten Meister aller Zeiten; gleich groß in den Künsten des höheren Contrapunkts wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und großartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes, u. einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. In jeder dieser Gattungen wahrer Reformator, überflügelte er sein Zeitalter eigentlich um ein ganzes Jahrhundert, wirkte auf den Geschmack der Zeitgenossen mächtig ein, erhob seine Kunstgenossen zu sich und bereitete so jenen Umschwung vor, welcher die Tonkunst in der gleich nachgefolgten Periode, deren Morgenröthe noch seine Augen sahen, aus der Neapolitanischen Schule durch seine gleich großen Zöglinge, von denen wir nur einen Hasse und Leonardo Leo nennen, erhielt. Das Recitativ brachte er zur höchsten Vollkommenheit des Ausdrucks; seine Cantaten besonders werden in dieser Beziehung als Muster, als Studien für Tonsetzer betrachtet; auch wird er als Erfinder des begleiteten oder sogen. obligaten Recitativs angesehen. Der Arie Form mit 2 Theilen und dem Da Capo wird ihm ebenfalls zugeschrieben. Er brachte dies zuerst in jener Oper „Teodora" an. Auch soll er der Erste gewesen seyn, der zu seinen Opern Ouverturen componirte, da es vor ihm gebräuchlich gewesen seyn soll, vor der Oper eine Ouverture von dem damals in Paris berühmten Lully aufführen zu lassen. Die Cavatine, welche Burney im 4ten Bande seiner Geschichte pag. 211 mittheilt, ist aus einem italienischen Oratorium mit begleiteten

Recitativen, welches Burney in der Bibliothek der Chiesa nova zu Rom im Manuscript fand. Von seinem Sohne, den er nicht selbst bildete, erzählt der folgende Artikel. ††.

Scarlatti, Domenico, Sohn des vorhergehenden und wohl der größte Clavierspieler seines Jahrhunderts, ward geboren zu Neapel 1683, aber nicht von seinem Vater, sondern von Fr. Gasparini zu Rom gebildet, den S. (der Vater) überaus hoch schätzte. Die merkwürdige Correspondenz, welche sich bei dieser Gelegenheit unter den beiden Meistern entspann, ist schon unter dem Artikel Gasparini erwähnt. Im Jahre 1709 befand sich unser Domenico Scarlatti in Venedig, wo Händel gerade ankam, dem er nachgehends aus lauter Bewunderung bis nach Rom nachreiste, um ihn hier noch desto öfter zu hören. Von Rom führte ihn dann ein Ruf in Königl. Portugiesische Dienste. Gegen 1714 aber verließ er diese wieder und kehrte nach Rom zurück. 1715 ward er hier zum Capellmeister an S. Peter im Vatikan ernannt. 1719 dankte er ab, und ging nach London, wo er allgemeines Entzücken erregte und bis 1723 blieb. Dann reiste er abermals in sein Vaterland zurück, und 1725 treffen wir ihn mit Quanz zusammen wieder in Rom, welcher Letztere nicht genug seine außerordentliche Fertigkeit rühmen kann. Nach noch mehreren größeren und kleineren Wanderungen folgte er endlich einem Rufe nach Madrid, wo er gegen 1760 gestorben zu seyn scheint, wenigstens hat er Madrid nie wieder verlassen, und nur die Jahrszahl könnte hier nicht ganz richtig seyn. Neben seinem Spiel war S. immer auch mit Compositionen fleißig beschäftigt, schrieb namentlich viele Sonaten, Capricen und sog. Suiten für Clavier. In Madrid war er eine Zeitlang auch Lehrer der Königin im Clavierspiele. Von seinen Opern kann nur noch „Narcisso" angeführt werden. Von seinen Clavierwerken sind selbst seit 1803 noch einige Hefte zu Wien gedruckt erschienen.

Scarlatti, Giuseppe, ein Enkel des großen Alessandro S., ob nun aber auch ein Sohn des vorhergehenden, ist nirgends angegeben, jedenfalls aber auch ein ausgezeichneter Künstler seiner Zeit, Clavierspieler und Componist, ward geboren zu Neapel 1718, und hielt sich die größte Zeit seines Lebens zu Wien auf, wo er Unterricht im Clavierspiele gab und nebenbei fleißig componirte. Man nennt von seinen Opern noch: „Pompeo in Armenia," „Adriano in Siria," „Ezio," „l'Effetti della gran madre natura," „De gustibus non est disputandum," „Chi tutto abbraccia nulla stringe," „Mercato di malmantile," „Isola disabitata," „Isipile," „la serva scaltra," „la Clemenza di Tito" und „la moglie Padrona," welche sämmtlich in Wien und auf mehreren Theatern Italiens zur Aufführung kamen und Beifall, zum Theil großen Beifall erhielten. Die letztgenannte dirigirte er 1768 noch selbst zu Wien. Er starb hier 1776. S.

Scemando (ital. ausgespr. schemando) — abnehmend; in der Musik ganz dasselbe was diminuendo (s. diesen Artikel), kommt aber weit seltener vor. a.

Scene, 1) der Platz im Schauspielhause, wo das Stück, sey es nun Oper, Schauspiel oder Ballet, aufgeführt wird; 2) der Ort oder die Gegend, das Land, wo eben eine Handlung in dem Stücke statt hat; 3) so viel wie Auftritt (s. d.), und 4) — und dieses in der Musik, d. h. dramatischen Musik, besonders auch so viel als Darstellung der Handlung selbst. Nur in den letzten beiden Bedeutungen dürfte das Wort hier einer näheren Betrachtung unterliegen. Wie in jedem Schauspiele, so besteht nämlich auch in jeder Oper der einzelne Act aus verschiedenen Scenen oder Auftritten, die

gebildet werden durch das Erscheinen einer an der vorgehenden Handlung theilnehmenden neuen oder durch das Abgehen einer an der Handlung Theil gehabten frühern Person. In jeder Weise erhält die Handlung eine neue Wendung und so natürlich auch die Musik, die ihren Charakter hier oft zum ganz entgegengesetzten zu ändern hat. Indeß, so wie im Allgemeinen als dramatische Regel feststeht, daß keine Person ohne hinreichenden und in der Handlung selbst liegenden Grund weder weggehen noch auftreten darf, so daß also in allen den verschiedenen Auftritten immer noch ein gewisser innerer Zusammenhang statt findet, der sie alle zu einem vollständigen Ganzen abrundet, so muß auch der Componist einer dramatischen Musik diese Verbindung, diesen innern Zusammenhang, selbst im Contraste, auf irgend eine Weise zu bewirken suchen, u. ohne ganz besondere Veranlassung die Scenen seiner Musik, sowohl in ihrer inneren Aufeinanderfolge für sich als in ihrer äußeren modulatorischen Tonverknüpfung, nicht als abgerissene Stücke, als gleichsam eine für sich selbstständige, ohne alle Beziehung zu dem Vorhergehenden oder Folgenden erscheinen lassen. Wie schwer, ja wie manchmal ganz unmöglich diese Aufgabe zu lösen ist, leuchtet ein, und in der That auch ist hieran schon das Geschick der sonst talentvollsten Tondichter gescheitert. Begreiflicher Weise reden wir hier nur von der sog. großen Oper, in welcher kein recitirender Dialog oder dergl. statt findet, sondern die Musik ununterbrochen fortgeht. In jenem Falle ist die Verbindung der einzelnen Scenen mehr alleinige Sache des Dichters, und hat der Tonsetzer nur auf den richtigen Ausdruck der einzelnen zu componirenden Nummern (Arien ꝛc.) zu sehen, ohne Rücksicht ob sie in einem inneren Zusammenhange zu einander stehen, oder als selbstständige, unter sich ganz verschiedene, ebenfalls einzelne Musikstücke, erscheinen. Daß übrigens der scenischen Construction und Verknüpfung einer dramatischen Musik keineswegs, und in keiner Art auch, die Bestimmtheit des Ausdrucks geopfert werden darf, ist für den Verständigen wohl kaum der Erwähnung nöthig. — Als gewissermaßen Darstellung der Handlung selbst ist die Scene in der Musik ein Singstück oder Haupttheil eines Singstücks von gewöhnlich streng recitativischer Haltung, worin der Text in Form des Dialogs oder Monologs irgend eine Handlung oder die Theilnahme an solcher ausspricht, und das daher meistens auch nur einem größeren dramatischen Tonwerke entlehnt ist oder auf dieses Bezug hat. Jedenfalls ist die Composition einer solchen Scene rein dramatischer Natur und muß auch, das Recitativ mag nun lang oder kurz, mit vielen oder wenigen oder gar keinen arioſen Stellen unterbrochen oder vermischt seyn oder nicht, durchaus in solchem Charakter vorgetragen werden. Gewöhnlich folgt auf eine solche Scene eine größere Cantilene, Arie oder sonst ein cantabler Satz, der den Ausdruck des Gefühls enthält, welches durch jene Theilnahme an der Handlung in der Scene erregt wurde, und Scene und diese Arie, oder wie der mehr cantable Satz heißen mag, stehen in solch' unzertrennlicher Verbindung mit einander, daß jene selten einen vollkommenen Tonschluß hat, sondern meist nur mit einer Halbcadenz oder gar auf der Dominante der Tonica der folgenden Arie endigt. Herrlich zu behandeln verstand diese Verknüpfung Mozart, und in neuerer Zeit können mehrere Scenen und Arien Spohr's in dieser Beziehung als Muster gelten.

Schabta (oder Schabthai) ben Joseph, ein Rabbiner und berühmter Bassist des 17ten Jahrhunderts, geboren in Polen 1641, kam 1655 nach Prag, durchreiste dann fast ganz Europa und erregte überall mit seiner ungeheuern starken und dabei doch schönen Stimme großes Aufsehen, gelangte endlich 1666 mit einer Druckerei aus Holland nach Schlesien, wo

er von dem Oberamtskanzler, Georg Abraham Freiherrn von Dyherrn, damaligem Besitzer von Dyhrenfurt, die Erlaubniß erhielt, sich damit hier niederzulassen. Die Anstalt erregte indeß in mancher Beziehung viel Unheil, indem sie sich ohne alle Aufsicht zum Druck der wechselseitigen Streit- und Schmähschriften der damaligen Religionspartheien hergab, und dadurch die schon furchtbare Erbitterung auf beiden Seiten nur noch furchtbarer machte. S. starb erst 1721, auch als Schriftsteller nicht ohne Ruf. Eins seiner bedeutendsten Werke ist: Labia dormentium ex Cant. VII. oder Bibliotheca rabbinica (Amsterd. 1681), in dessen dritten Capitel der zweiten Section auch musikalische Bücher der Juden angeführt werden. Leider ist das Werk aber nur sehr Wenigen zugängig, da es hebräisch abgefaßt ist.

Schacht, Matthias Heinrich, geboren zu Wiborg am 29sten April 1660, studirte zu Copenhagen; ward Magister; bereiste dann die Universitäten Kiel, Rostock, Leipzig, Jena und Frankfurt; hielt sich hierauf eine Zeitlang zu Upsala auf bis er 1682 als Schulcollege nach Wiborg berufen ward, welche Stelle er aber bald wieder quittirte, um abermals auf Reisen zu gehen, und Königsberg, Copenhagen, Holland und endlich Finnland zu besuchen. Neben seinen eigentlichen Berufsstudien von Jugend auf auch zu einem guten Musiker gebildet, ward er nach Beendigung jener Reise 1683 zu Odensee als Cantor und Schulcollege angestellt. Aber auch hier blieb er nur bis 1686, wo er als Rector nach Kerteminde berufen ward. Daselbst starb er am 8ten August 1700. Sieht man das Verzeichniß der Schriften an, welche Jöcher alle von ihm angeführt, so muß man wahrhaft staunen über die große Thätigkeit und vielseitige Bildung dieses Mannes. Unter denselben befindet sich auch ein musikalisches Lexicon nebst einer darangehängten musikalischen Literatur oder Bibliothek, wornach denn S., wenigstens nächst dem Meibomischen Manuscript, das aber noch im Verborgenen liegt, als der erste musikalische Lexicograph erscheint. m.

Schacht, Theodor Freiherr von, geboren zu Straßburg 1748, ward von Jomelli in der Tonsetzkunst unterrichtet, und zeichnete sich in der That als ein talentvoller Componist durch mehrere Sinfonien und andere Orchesterstücke, auch Lieder und Clavierstücke aus. Daneben berechtigte ihn eine gute tiefe Baßstimme zum Sänger. Bis 1805 war er lange Zeit Intendant der Hofmusik und Reisemarschall am Fürstl. Thurn- und Taxischen Hofe zu Regensburg; von 1805 aber zog er sich völlig ins Privatleben zurück, und nahm seinen Wohnsitz zu Wien.

Schack (eigentlich Cziack), Benedikt, Schauspieler, Sänger und fleißiger Componist, besonders von kleinen Opern, Operetten und Singspielen, aber auch Kirchen- und anderen Sachen, war geboren 1758 zu Mirowitz in Böhmen, wo sein Vater 53 Jahre lang als Schullehrer lebte. Dieser war auch sein erster Lehrer in den gewöhnlichen Schulwissenschaften wie in der Musik; namentlich brachte er es im Gesange frühzeitig zu einer ungemeinen Fertigkeit; 10 Jahre alt sang er schon ziemlich Alles a prima vista, und dabei war seine Stimme einer der schönsten Soprane. Nachdem er hierauf noch ein Jahr lang Unterricht im Generalbasse und im Orgelspiele von einem benachbarten Organisten empfangen hatte, kam er 1769 als Singknabe zu den Jesuiten auf dem sogenannten heiligen Berge, wo er 4 Jahre weilte und während dieser Zeit noch den nöthigen Unterricht, auch in der Musik, genoß. Darauf erhielt er 1773 eine Stelle als Sänger im Domchore zu Prag. Nach 2 Jahren aber mußte er der Mutation seiner Stimme wegen dieselbe aufgeben, und nun studirte er unter dem Capellmeister Laube die

Composition. Gleich seine ersten Versuche in derselben, Serenaden und Arien, gefielen sehr, und er beschloß wo möglich, sich der Kunst allein zu widmen. Ende des Jahrs 1775 zu seinen Eltern zurückgekehrt, wußten ihm diese jedoch nur sehr wenige günstige Aussichten zu eröffnen. Auf gut Glück, mit dem Unentbehrlichsten ausgestattet, wanderte er daher bald zu Fuß nach dem fernen Wien. Seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten verschafften ihm die Aufnahme ins Seminar, und als der Sänger Johann von Frieberth seine vortreffliche Tenorstimme hörte, in welche sich jetzt sein Discant verwandelt hatte, erbot sich derselbe sogleich, ihn weiter im Gesange zu unterrichten, so wie der damalige Universitätscapellmeister willig sich der Unterweisung im Contrapunkte unterzog. Der zudem sehr talentvolle Sch. benutzte diese günstige Gelegenheit zu höherer Ausbildung mit allem Fleiße, und bald auch brachte er es so weit, daß ihm die Aufsicht über sämmtliche 40 Seminaristen anvertraut werden konnte. Mit diesem errichtete er eine Art musikal. Akademie, in welche er bald ein Paar Operetten und Sinfonien von seiner Composition aufführte, denen selbst Joseph Haydn als Zuhörer anwohnte. Auch schrieb er um diese Zeit 3 Oratorien für das Minoritenkloster zu Grätz, und studirte dabei Philosophie, nach deren Absolution er zudem noch Medicin zu studiren beschloß; erhielt jedoch 1780 einen Ruf in die Capelle des Fürsten von Karolath bei Groß-Glogau, wo er 4 Jahre lang, besonders mit Composition von Concerten für Blasinstrumente beschäftigt, zubrachte. Er hat viele solcher Tonwerke geschrieben. 1784 heirathete er dort die Sängerin Weinhold. Unglücksfälle mancherlei Art nöthigten den Fürsten, seine Capelle zu entlassen, und Schack, ohne alle Anstellung, mußte sich und die Seinigen nun 2 Jahre lang durch Notenschreiben kümmerlich ernähren, bis Schikaneder mit seiner Schauspielergesellschaft nach Salzburg kam, und ihn als Sänger und Schauspieler engagirte. In der Rolle des Nardone der Oper „La Frascatana" betrat er zum erstenmale das Theater und fand allgemeinen Beifall. Leopold Mozart und Michael Haydn selbst achteten ihn sehr hoch, und sein Ruf als Sänger wie als Schauspieler und Componist stieg. Die meisten Operetten, welche Schikaneder dichtete, setzte er mit Täuber und Gerl gemeinschaftlich in Musik. Ausserdem setzte er aber auch viele allein, wie „Una cosa rara" (zweiter Theil) „das Schlaraffenland." „Don Quixote," „der Stein der Weisen," „die dummen Gärtner," „Frag und Antwort," „die Zaubertrommel," „der Luftballon," „Lorenz und Suschen," „der Mundkoch," „der Krautschneider" u. a. Sie fanden auf mehreren Theatern, selbst in Wien und Dresden Beifall. In Regensburg, wohin sich nun die Schikanedersche Gesellschaft wandte, schrieb er eine Messe und Litaney. 1788 erhielt er einen Ruf als Sänger an das Theater an der Wien. Hier suchte er sich nach Maffoli noch mehr zu bilden, und man nannte ihn auch allgemein nur den deutschen Maffoli. Sein Beifall war glänzend. Besonders rühmte man, neben seinem guten Gesange überhaupt, seine richtige Declamation und Mimik. Joseph Haydn und Mozart wurden seine Freunde. Letzterer schrieb eigens für ihn den Tamino in der „Zauberflöte," und in den 116 Mal, welche er diese Rolle auf der Wiener Bühne zu singen hatte, erhielt er stets stürmischen Applaus. Streitigkeiten mit der Direction veranlaßten ihn endlich jedoch, Wien zu verlassen; ging 1793 nach Grätz, wo er 3 glückliche Jahre verlebte, bis ihn ein ehrenvoller Ruf als Hofsänger nach München führte. Große und anhaltende Anstrengungen schwächten hier seine Brust, und seine Stimme nahm bedeutend ab. Er ließ sich daher 1805 in Pension setzen, und widmete sich nun ausschließlich der Composition, schrieb namentlich viele

Messen, einige Requiem's, Gradulen und Offertorien, auch Trauercantaten, und eine Menge 3- und 4stimmige Lieder, Lamentationen ꝛc., bis er 1816 starb. Mehrere seiner Werke sind noch nach seinem Tode von Anderen dem Druck übergeben. P.

Schade, Johann, lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts zu Aachen und war ein berühmter Orgelbauer. Unter den Werken, welche er erbaute, sind besonders hervorzuheben: die Orgeln bei den Regulierern, Karmelitern und bei den weißen Frauen zu (Rüremond) Röremond; dann die Orgel zu Erklens; in St. Violani zu Aachen, und die im Münster daselbst.

Schaden, Frau Nanette von, geborne von Prank aus Salzburg, glänzte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Claviervirtuosin, obschon sie ihre Kunst nur als Dilettantin und durchaus nicht als Beruf übte. Um 1788 lebte sie zu Wallerstein. Damals stellte man sie den ersten Clavierspielern Deutschlands und Frankreichs zur Seite. Später hielt sie sich einige Zeit zu Augsburg auf. Auch zeichnete sie sich als Sängerin aus, und schrieb Manches für Clavier, was mit Recht Beifall erhielt, wie einige Concerte, Rondo's und Sonaten. Zu den ersten verfertigte der Capellmeister Rosetti die Orchesterbegleitung. Ueber die äußeren Lebensverhältnisse der Frau von Sch. findet man nirgends eine genügende und bestimmte Auskunft.

Schäferpfeife, Cornamusa pastorale, s. Sackpfeife.

Schäffer, Carl Friedrich Ludwig, am 12ten September 1746 zu Oppeln geboren, Sohn des Oberconsistorial- und Oberamts-Regierungs-Secretairs Martin Schäffer, bildete sich, unterstützt von einem entschiedenen Talente, frühzeitig in der Musik. Bereits in einem Alter von 12 Jahren ließ er sich öffentlich als Clavierspieler hören. Doch hatten ihn seine Eltern zum Studium der Rechte bestimmt, und 1768 bezog er auch zu dem Zwecke die Universität Halle, 1770 die Universität Leipzig, wo er sich des höchst bildenden Umgangs mit Wieland, Kästner, Göcking, Gleim und Weiße erfreute. Ausser seinen Berufsstudien beschäftigte er sich indeß fortwährend mit Musik, und suchte nicht allein seine bereits gewonnenen praktischen Fertigkeiten, sondern auch seine theoretischen Kenntnisse auf alle Weise und so viel als möglich noch zu erweitern und zu vergrößern. In Halle wie in Leipzig errichtete er zu dem Ende ein Liebhaber-Concert, dem er als Director vorstand. Dasselbe that er in Frankfurt a. d. Oder, wohin er sich nunmehr von Leipzig aus wandte. Seine fernere Carriere als Jurist machte er zuerst als Auscultator bei der damaligen Breslauer Oberamts-Regierung, dann beim Accise- und Zollgerichte zu Breslau, hierauf als Advocat bei der Fürstl. Anhalt-Köthen-Plessischen Regierung, von 1789 an aber als Justizcommissarius, und seit 1797 als öffentlicher Notar beim Oberschlesischen Deparment mit dem Titel eines Justizcommissionsraths, als welcher er am 6ten April 1817 starb. Der Musik und schönen Literatur war alle seine Zeit außer den Berufsgeschäften gewidmet. Fertiger Clavierspieler zeichnete er sich zugleich durch einen äußerst geschmackvollen Vortrag aus. Ein besonders großes Geschick besaß er in der Variirung gegebener Thema's. Trat er in öffentlichen Concerten nicht als Claviervirtuos auf, so wirkte er bei der ersten Violine mit. Auch in seinem Hause unterhielt er mehrere Jahre hindurch ein Privatconcert, und neben dem war er endlich selbst als Componist sehr thätig. Er schrieb mehrere Serenaden für 3 Instrumente; 6 große Clavierconcerte mit Orchesterbegleitung; die große Oper „Walmir und Gertraud;" eine dergl. „der Oka.i," zu welcher er selbst den Text

verfertigt hatte, und welche beide Opern mit Beifall zur Aufführung kamen; ein Requiem; 1810 ein großes Tonstück für 2 Chöre und Orchester, das er Fantasie betitelte; und endlich viele kleine Sachen, als Tänze, Arien ꝛc., von denen jedoch die meisten verloren gegangen sind. Sämmtliche Compositionen S's zeichnen sich durch einen reinen Satz und Gedankenfülle aus, wenn die meisten davon auch lediglich ihrer Zeit verfallen sind. Besonders geschätzt wird von Kennern das Requiem.

Schaffner, Nicolaus Albert, Orchesterdirector am Theater zu Rouen, aber ein Deutscher von Geburt und zwar ein Schlesier, jetzt (1837) ohngefähr in einem Alter von 32 bis 34 Jahren, vortrefflicher Violinspieler und nicht ungewandter Componist für sein Instrument, stand früher in Breslau, nachgehends (um 1820 schon) machte er mehrere Reisen, die seinen Ruf als Violinist förderten. Nach Frankreich kam er gegen 1824. In Paris hatte er Anfangs eine Stelle im Orchester der großen Oper; durch die Revolution aber 1830 ward er von da vertrieben, und in Rouen angekommen, erhielt er daselbst obige Stelle. Bis jetzt sind schon gegen 28 bis 30 Werke von ihm gedruckt worden, theils in Leipzig, theils in Paris. Es sind viele gute Violinsachen darunter, namentlich solche, die sich zur Uebung eignen, indem sie sich nicht sowohl durch Originalität als gute Anordnung und sehr zweckmäßige Behandlung des Instruments auszeichnen. Dahin gehören selbst die 1833 bei Hofmeister in Leipzig erschienenen Caprices unter dem Titel „La Folie." Für das große Concert und für eigentlichen Virtuosenglanz hat Sch. als Componist noch nicht viel gewirkt, aber auch — wie es scheint — noch nicht wirken wollen.

Schaffrath oder Schafrath, Christoph, Cammermusikus der Prinzessin Amalie von Preußen zu Berlin, war einer der tüchtigsten deutschen Contrapunktisten und Lehrer seiner Kunst, der eine bedeutende Anzahl von Schülern zog und durch diese seinen ruhmvollen Namen auch auf die Nachwelt fortpflanzte. Kaum daß es sich begreifen läßt, wie so manche Historiographen keine Nachrichten über sein Leben erreichen konnten! Auch der fleißige Gerber weiß Nichts von ihm, als daß er 1709 zu Hohenstein bei Dresden geboren wurde, und daß er 1762 zu Berlin starb. Von seinen Compositionen führt Gerber ein Werk Duette für Clavier und Violine oder Flöte, und ein anderes Werk Sonaten für Clavier als gedruckt an; S. setzte jedoch auch Sinfonien, Flötentrio's und noch mancherlei andere Sachen für verschiedene Instrumente, alle in strengstem d. h. hier reinstem Satze, genau nach den Regeln der verschiedenen Contrapunkte, die aber entweder Manuscript geblieben oder verloren gegangen sind.

Schah-Culi, gewöhnlich nur der Persische Orpheus genannt, lebte gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Bagdad. Als Amurat IV. 1638 diese Stadt eroberte, befahl er, daß 30,000 Einwohner unter seinen Augen niedergehauen würden. Schon war ein großer Theil der Opfer gefallen, als Schah-Culi Mittel und Gelegenheit fand, dem erzürnten Sultan vorgestellt zu werden. Er hatte seine Harfe bei sich, spielte darauf und sang — von den Leiden der Hingerichteten ꝛc. Der Sultan ward bis zu Thränen gerührt, und befahl die Einstellung des Gerichts, führte Schah-Culi nebst noch 4 anderen persischen Tonkünstlern mit nach Constantinopel, wo sie unter den Türken die Musik verbreiten mußten, und man sagt daher, daß Schah-Culi der erste oder älteste Musiker unter den Türken gewesen sey. Jener Gesang, womit er so vielen Persern das Leben rettete, existirt noch jetzt bei diesen wie bei den Türken und wird in großen Ehren gehalten. Er führt den Namen Muselic, oder Peserfi Bagdati Fetichi (deutsch: die

Einnahme von Bagdad). Man rühmt seine pathetische Melodie. Eine ausführliche Erzählung der ganzen Geschichte findet man auch in Toderini's Nachrichten von der Literatur der Türken.

Schale, Christian Friedrich, geboren zu Brandenburg 1713, legte den Grund in der Musik bei dem damaligen berühmten Organisten Christian Ernst Rolle in der Altstadt. 16 Jahre alt kam er nach Magdeburg auf die Stadtschule und von da 1732 auf die Akademie nach Halle, um die Rechte zu studiren. Musik blieb indeß stets seine Lieblingsbeschäftigung; besonders fertig spielte er Violoncell, Clavier und Orgel. 1735 erhielt er einen Ruf als Violoncellist in die Capelle des Markgrafen Heinrich, und 1742 mit dem Titel eines Cammermusikus in die Capelle des Königs von Preußen zu Berlin. 1760 endlich ward ihm dazu noch die Stelle des Domorganisten verliehen. In dieser starb er, nachdem er schon vor mehreren Jahren pensionirt worden war, am 2ten März 1800. S. stand zu seiner Zeit in dem Rufe eines der gediegensten Musiker, und namentlich Orgel- und Clavierspieler. Auch als Componist für seine Instrumente behauptete er ein großes Ansehen. Er schrieb mehrere Concerte, Solo's, Trio's, Sonaten ꝛc. für Clavier; viele Vorspiele für die Orgel und A. Gedruckt sind davon freilich nur einige Clavierſonaten und einige Sammlungen Choralvorspiele; allein ausgezeichnet verdient Alles genannt zu werden, was er zu Tage förderte, wenigstens in Beziehung auf Correctheit des Satzes und Annehmlichkeit der Melodien. 51.

Schalischim, halten Einige für den Namen eines alten hebräischen Saiteninstruments, das mit einem Bogen gespielt wurde; Andere für den gemeinschaftlichen Namen aller dreisaitigen Instrumente bei den Hebräern. Bestimmtes läßt sich schwerlich noch darüber entscheiden, und um so weniger, als in dem ganzen alten Testamente fast kein Wort von diesem Instrumente oder solcher Instrumentengattung vorkommt. Am wahrscheinlichsten ist die erste Meinung, daß es ein Saiteninstrument war; aber daß dasselbe mit dem Bogen gespielt wurde, ist eine bloße Vermuthung, und jedenfalls war es ein Instrument, das nur beim Volke in Gebrauch kam, niemals aber im Tempel. Dr. Sch.

Schall, die allgemeine Benennung für den Gegenstand des Gehörs, der nun wieder seyn kann entweder ein bloßes Geräusch, Sausen, ein Hall, Knall und dergl., oder ein wirklicher Ton und Klang. Man sehe diesen Artikel. Jeder Schall an sich ist das Erzeugniß einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung, die in ihrer Fortpflanzung durch die Luft an das Ohr oder vielmehr die Gehörsnerven anschlägt, und hier wahrgenommen wird. Nach dem, was schon in dem Art. Akustik darüber beigebracht ist und was hier nothwendig nachgelesen werden muß, um die ganze Wesenheit des Gegenstandes fassen zu können, bleibt für uns besonders nur noch die Entstehung und die Fortpflanzung des Schalles zu betrachten übrig, welche beiden Haupttheile alle übrigen Eigenheiten der Natur des Schalls, seine verschiedene Stärke, Erscheinungsweise ꝛc., in sich begreifen. — I. Entstehung und Arten des Schalles. Zunächst kommen wir hier auf jenen Hauptsatz zurück, daß jedem S. eine äußere und zwar schwingende oder oscillatorische Bewegung zu Grunde liegt. Jeder schallende Körper (oder vielmehr S. erregende Körper, denn der eigentliche schallende ist, wie wir aus der Akustik und dem Art. Resonanz wissen, die Luft) also oscillirt; aber nicht jeder oscillirende Körper ist nun um deswillen auch schon ein schallender oder schallt. Dies hängt noch ab von folgenden Bedingungen: 1) daß die Oscillation

zugleich auf Elasticität beruhe. Diese Elasticität eines Körpers kann nun aber auf dreierlei Weise entstehen oder vorhanden seyn: a) durch Spannung, wie bei einer Saite oder überhaupt jedem biegsamen Körper; b) durch Zusammendrückung, wie bei der Luft oder überhaupt den Gasarten; und c) durch seinen Zusammenhang und seine Bildung in einer gewissen Form, wie bei einem Stabe von Glas, Eisen oder Holz, oder überhaupt jedem festen, starren Körper. Gäbe es rein elastische Körper, und wären diese außer Einwirkung anderer Körper, so würde eine angehobene oscillirende Bewegung derselben auch eine fortdauernde seyn. In dem Verhältnisse aber, als Körper nur relativ elastisch sind und mit andern Körpern in Berührung kommen, die sie in ihrer oscillirenden Bewegung hindern, wird diese auch von ihrer Entstehung an und in ihrem Fortgange gehemmt, nimmt allmählich ab und kommt früher oder später ganz zur Ruhe. 2) die Oscillationen müssen mit einer gewissen Schnelligkeit erfolgen. Am einfachsten kann man dies an einer gespannten Saite wahrnehmen. Ist diese z. B. so lang und locker angespannt, daß sie nur 4 Schwingungen in einer Sekunde macht, was man wohl mit den Augen unterscheiden kann, so erfolgt noch kein Ton oder Laut, auch noch nicht, wenn man die Saite in übrigens gleicher Spannung um die Hälfte verkürzt, wo sie nun 8 Schwingungen aber nur durch halb so große Räume macht, und ferner auch noch nicht, wenn diese Hälfte wiederum um die Hälfte verkürzt, so daß die Saite nun 16mal in einer Secunde schwingt; nur wenn auch diese noch einmal um die Hälfte verkürzt ist, also bei 32 Schwingungen in einer Secunde, vernimmt man einen Laut, der aber auch schon bei 30 Schwingungen in 1 Secunde hörbar ist. 3) Die Bewegung der elastischen oscillirenden Körper muß auch eine gewisse Stärke haben, die theils von der Größe und der Elasticität des Körpers, theils von der Kraft, mit welcher er in Bewegung gesetzt wurde, abhängt. 4) Auch die Bedingungen der Zuleitung des Schalles zum Ohr, so wie die organischen Verhältnisse, die das Ohr auch wirklich als Hörwerkzeug tauglich machen, dürfen nicht fehlen. Dies vorausgeschickt nun kann die Entstehung eines Schalles sehr verschieden seyn, nämlich so verschieden als die schwingende Bewegung selbst, wenn bei dieser sonst sich die obigen Bedingungen der Schallerzeugniße erfüllt haben; und auch die Arten des S's hängen ab von der Natur und Wesenheit der schwingenden Bewegung. Nehmen wir diesen letzten Punkt zuerst. Man kann in jedem Schalle etwas Qualitatives von dem unterscheiden, was, weil es meßbar ist, als Quantitatives bezeichnet werden darf. Das Qualitative wird blos von der sinnlichen Wahrnehmung und unmittelbar aufgefaßt; es ist meist nur vergleichungsweise durch Worte zu bezeichnen, schwierig oder gar nicht in Begriffe zu fassen. Im Allgemeinen unterscheidet man in einem S. Gleichartigkeit von Ungleichartigkeit oder Verworrenheit. Durch Gleichartigkeit oder Abgemessenheit des Schalles entsteht der wirkliche Klang; der ungleichartige S. ist bloßes Geräusch. Den Klang können wir blos nach bekannten klingenden Körpern andeuten, so den Klang einer Flöte, Glocke, Trompete, Pauke ꝛc. Dahin gehört auch der Knall als ein schnell vorübergehender Schall. Für Geräusch sind alle Sprachen reich an noch anderen Ausdrücken. Im Deutschen gehören dahin: ächzen, bellen, blöcken, brausen, brüllen, brummen, donnern, dröhnen, girren, heulen, klappern, klatschen, klirren, knallen, knarren, knirschen, knistern, knurren, krähen, krachen, lachen, lallen, meckern, murmeln, murren, pfeiffen, platschern, plappern, pochen, poltern, prasseln, rasseln, rauschen, rollen, säuseln, sausen, schmettern, schnarren, schnattern, summen, zischen u. s. w. Das Qualitative im S. wird ferner zugleich als

Ton unterschieden, dem dann eine gewisse Höhe oder Tiefe zukommt. Im Gebiete der Töne geht dem Menschen eine neue Welt auf. Jeder Ton hat auch einen gewissen Klang. Derselbe Ton ist ein anderer auf einem Blas- und auf einem Saiteninstrumente, und auf jeder besonderen Art von den gedachten Instrumenten. Eben so hat ein jeder Klang eine gewisse Tonhöhe, so jede Stimme von Thieren, der Laut des Windes ꝛc. In Rücksicht auf den ersten Punkt, die Verschiedenheit der Schallentstehung nach den mancherlei Arten der schwingenden Bewegung, steht selbst die Gestalt eines zur Schallerregung geeigneten elastischen Körpers in dem genauesten Bezug mit der Entstehung des S's selbst; und nach den bestehenden und in dem Artikel Akustik und Resonanz näher bezeichneten Schwingungsgesetzen klingender Körper kann ein jeder dieser auch noch sehr verschiedene Arten der schwingenden Bewegung annehmen, deren jede wieder in einem bestimmten Tonverhältnisse zu den übrigen steht. Er kann in gewissen Fällen in seiner ganzen Ausdehnung, mit Ausnahme eines oder zweier Punkte, wo er festgehalten wird, schwingen; er kann sich aber auch mannigfaltig in Theile scheiden, die nach entgegengesetzten Richtungen schwingen, während die zwischen diesen Theilen befindlichen Stellen in Ruhe bleiben. Diese Stellen nennt man Schwingungsknoten, an denen man den klingenden Körper berühren, auflegen oder halten kann, ohne daß die Schwingungen selbst gehindert werden. Gegenseitig muß der Stoß oder die Reibung, wodurch der klingende Körper in Bewegung gesetzt wird, nicht an ihrer (dieser Stelle), sondern an einem Theile dazwischen angebracht werden. Die Theile, in welche sich der klingende Körper scheidet, haben gegen einander ein solches Größenverhältniß, als erfordert wird, um in gleicher Geschwindigkeit schwingen zu können. Nach der größeren Zahl der schwingenden Theile, wo dann jeder derselben auch um so kleiner ist, sind auch die Schwingungen verhältnißmäßig geschieden, und dann die Töne auch um so höher. Uebrigens beruhen die Schwingungen eines klingenden Körpers auf denselben Bewegungsgesetzen wie die Schwingungen des Pendels, d. h. wenn ein klingender Körper durch irgend eine Einwirkung von Außen (Stoß, Reibung ꝛc.) aus seiner ruhenden Lage gebracht und in Schwingung gesetzt wird, so folgt er ganz den Gesetzen des Falles, fällt aus der Lage, in welche er durch jene äußere Einwirkung gesetzt ward, in einem Kreisbogen zunächst wieder bis zu dem ersten Ruhepunkt hinab, dies aber aus ganz natürlichen Gründen mit einer zunehmenden Schnelligkeit, vermöge welcher er dann daselbst nicht in Ruhe verweilen kann, sondern auf entgegengesetzter Seite nun in fortgesetzter bogenförmiger Bewegung und zwar mit abnehmender Geschwindigkeit wieder eben so weit von dem Ruhepunkte sich wegwenden muß, als der Punkt seines anhebenden Falles war, wo erst seine Geschwindigkeit erlöscht und nun, dem Gesetz des Falles auch hier in gleicher Art unterworfen, er denselben Kreisbogen, den er beschrieb, in entgegengesetzter Richtung durchläuft, bei dessen Endpunkt aber das vorige Spiel von Neuem beginnt und fortdauert, bis jene Einwirkung von Außen ihre Kraft verliert; und ferner: die Dauer einer unendlich kleinen ganzen Schwingung verhält sich zur Dauer des freien Falles durch die doppelte Länge oder Größe des schwingenden Körpers, wie der Umkreis zum Durchmesser. Die mancherlei Art und Weise, wie man die Zahl der Schwingungen eines klingenden Körpers in irgend einer Zeit, vielleicht Secunde oder Minute, berechnen und genau erfahren kann, lernt man aus dem Art. Akustik. Die größte Verschiedenheit der schwingenden Bewegungen aber zeigt sich in ihrer Richtung. Diese kann entweder transversal oder longitudinal oder drehend seyn.

Bei den Transversalschwingungen bewegt sich der klingende Körper oder jeder seiner Theile seitwärts nach abwechselnden Richtungen, so daß, während ein Theil desselben von der Axe und von der ursprünglichen Lage abwärts nach der einen Seite zu schwingt, der benachbarte Theil jenseits des ruhig bleibenden Schwingungsknotens sich auf der entgegengesetzten Seite der Axe befindet; die Durchmesser der Schwingungen machen also mit der Axe einen rechten Winkel. Nach Beschaffenheit der klingenden Körper sind aber auch die Transversalschwingungen wieder verschieden. Jene sind entweder biegsam und erhalten erst durch Spannung die zu einem Klange erforderliche Elasticität, oder sie sind steif, also für sich elastisch. Die biegsamen sind entweder fadenartig ausgedehnt, wie die Saiten, oder membranartig, wie Pauken- oder Trommelfälle Auch steife Körper kommen nach gleichem Unterschiede in Betracht, als fadenartige Körper, wo blos auf Länge nebst Dicke geachtet wird, wie Gabeln, Ringe ꝛc., oder als membranartige, und dies sowohl mit gerader Richtung, wie die Scheiben, als mit gekrümmter, wie Glocken u. a. Gefäße. Bei Longitudinalschwingungen erfolgen abwechselnde Zusammenziehungen und Ausdehnungen des klingenden Körpers und seiner Theile nach der Richtung der Länge, so daß diese sich abwechselnd gegen einen Schwingungsknoten stemmen und von demselben entfernen; sie kommen sowohl an der in einer Röhre eingeschlossenen Luft, also bei Blasinstrumenten (s. d.), als auch an festen Körpern vor, die nach einer großen Richtung beträchtlich ausgedehnt sind. Drehende Bewegungen werden nur an Stäben bemerkt. Es dreht dabei der Stab oder jeder schwingende Theil desselben sich abwechselnd rechts und links. Alle drei Arten von Schwingungen erfolgen nur dann, wenn die Kraft, wodurch der klingende Körper in Bewegung gesetzt wird, in derselben Richtung angebracht wird, in welcher die Schwingungen geschehen sollen, die transversellen z. B. durch Streichen eines Violinbogens nach der transversellen Richtung, die longitudinellen an festen Körpern durch Streichen oder Reiben nach der Richtung der Länge, und an der Luft in einer Röhre durch Blasen, die drehenden durch Reiben in derselben Richtung. Bei klingenden Körpern, in welchen 2 Dimensionen obwaltend sind, wie bei gespannten Häuten und Platten, bilden sich die Gränzen der einzelnen Schwingungen, die in dem Schwingungsknoten als Punkt zu betrachten sind, als Linien oder in Knotenlinien. Ein schmaler, nur der Länge nach gespannter Membran aber schwingt wie Saiten. Wenn jedoch elastische Platten an einer oder mehreren Stellen fest gehalten und an einer anderen mit einem Bogen gestrichen werden, so bilden die Knotenlinien eigene Figuren, die dadurch sichtbar werden, daß man die horizontal gehaltene Platte mit leichtem Sand bestreut und dieselbe am Rande mit einem Bogen streicht, wo dann der Sand durch die Erschütterungen, in welche die Platte von der Knotenlinie aus geräth, weggeworfen wird und nur auf der in Ruhe bleibenden Knotenlinie liegen bleibt. Man sehe den Artikel Klangfiguren. Die Schwingungen gekrümmter Flächen, z. B. Glocken, sind denen der oberen ganz ähnlich. Eine Glocke theilt sich beim Schwingen in eine gerade größere oder kleinere Anzahl Theile, die zugleich mit dem Ganzen schwingen; daher hört man auch, ausser dem eigenthümlich tiefsten Tone einer Glocke immer noch mehrere höhere, ja man kann ihr jeden dieser Nebentöne Aliquottöne) für sich ablocken, wenn man sie an einem oder an zwei Punkten, wo eine Knotenlinie hinfällt, sanft hält und die Mitte eines schwingenden Theils mit einem Bogen in der Richtung des Durchmessers streicht. Die Luft kann, wie erwähnt, vermöge ihrer Expansibilität und

Contractilität ebenfalls in Schwingungen versetzt werden, die mit einem Schalle begleitet sind. Solche Schwingungen werden durch jede hinlänglich schnelle Bewegung bewirkt, wie bei einer Explosion, beim Peitschenknall ꝛc. Selten aber sind diese Laute so rein, daß sie einen bestimmten Ton hätten, nur dann, wenn die Oeffnung klein und der Luftstrom stark genug ist, wie selbst schon beim einfachen Pfeifen mit dem Munde. Die Töne werden dann durch Anstoßen an ein elastisches Blättchen verstärkt, indem die Schwingung desselben auf die Luft zurückwirkt; es entsteht dann gewöhnlich ein Schnarren. Regelmäßige Töne werden in den musikalischen Blasinstrumenten auf diese Weise hervorgebracht. S. den Art. Blasinstrument (Akustik). Die Folge der Tonverhältnisse, die eine offene Pfeife geben kann, ist verschieden, je nachdem sie beiderseits offen, oder auf der einen Seite verschlossen (s. gedeckt) ist. In einer ganz offenen Pfeife bewegt sich die Luft bei der einfachsten Schwingungsart so, daß in der Mitte ein Schwingungsknoten entsteht, an den sich die Lufttheilchen gleichsam anstemmen, und dann giebt sie den tiefsten Ton, dessen sie fähig ist. Bei der zweiten Art entstehen 2 Knoten, deren jeder um $^1/_4$ der ganzen Länge von einem Ende entfernt ist, und der Ton ist um eine Octave höher als der erste. Bei der dritten Schwingungsart sind 3 Knoten, wovon einer in der Mitte liegt, während jeder der 2 anderen um $^1/_6$ der ganzen Pfeifenlänge von einem Ende entfernt ist; der Ton ist hier um eine Quinte höher, als der zweite. Bei der vierten Schwingungsart sind 4 Schwingungsknoten und der Ton ist um eine Quarte höher als bei der dritten und 2 Octaven höher als bei der ersten. Nimmt man als Zahl der Schwingungen bei der ersten Schwingungsart 1 an, so drücken die natürlichen Zahlen 2, 3, 4 ꝛc. diejenigen aus, welche in der Ordnung darauf folgen. Es gestattet daher jedes Instrument, welches aus einer beiderseits offenen Röhre ohne Seitenlöcher besteht, nur eine gewisse Folge von Tönen und man bedarf, um alle Töne darauf hervorzubringen, die in der geometrischen Tonleiter liegen, verschiedene Aufsätze. In einer gedeckten Pfeife aber bewegt sich die Luft bei der einfachsten Schwingungsart abwechselnd gegen das gedeckte Ende und wieder von da zurück, und giebt dann den tiefsten Ton. Bei der zweiten Schwingungsart entsteht ein Schwingungsknoten, der um $^1/_3$ der Pfeifenlänge vom offenen Ende entfernt ist und der Ton ist um eine Quarte oder um eine Quinte höher als im vorigen Falle. Ueberhaupt nehmen die Schwingungszahlen zu wie die ungeraden Zahlen 1, 3, 5, 7 ꝛc. Vergleicht man den Ton, welchen eine offene Pfeife bei einfachster Schwingungsart giebt, mit dem einer gleich langen gedeckten Pfeife, in der ebenfalls die einfachste Schwingungsart statt hat, so findet man jene um 1 Octave höher als diese. Pfeifen, die nur zum Theil gedeckt sind, geben auch Töne, deren Höhe zwischen denen einer ganz offenen und ganz gedeckten Pfeife fällt. — B. Fortpflanzung des Schalles (oder der Schallwelle). Diese besteht darin, daß durch die schwingenden Bewegungen eines schallenden Körpers in anderen, damit in Verbindung stehenden Körpern ähnliche Bewegungen veranlaßt werden. Alle feste und flüssige Körper können den S. fortpflanzen, am gewöhnlichsten aber geschieht dies durch die atmosphärische Luft. Hierbei und überhaupt bei der Verbreitung des S's durch eine gasartige Flüssigkeit ist der den S. erregende Körper als ein Centralpunkt von unendlich vielen, nach allen Richtungen gehenden Schallstrahlen anzusehen. Diese der freien Luft mitgetheilten Schwingungen sind Longitudinalschwingungen. Die Luft, in welcher sich der S. verbreitet, macht nicht mehr, sondern weniger Schwingungen als der Körper, welcher den S. erzeugt, denn sobald dieser aufhört zu

schwingen, hört auch der S. auf. Wenn die Luft, wie bei jedem Klange, mehrere schnell auf einanderfolgende Stöße erhält, so entstehen in jedem Schallstrahle mehrere abwechselnde Verdichtungen und Verdünnungen, oder Schallwellen, die man sich, indem sie von dem schallenden Körper nach allen Richtungen ausgehen, als concentrische Wellen oder Schalen denken kann, welche diesen Körper wie den Mittelpunkt einer Kugel umgeben. Man findet den Abstand einer solchen Welle von der andern, wenn man die Weite, durch welche der S. in einer gewissen Zeit geht, durch die Hälfte der Schwingungen, welche der klingende Körper in eben dieser Zeit macht, dividirt. Der S. verbreitet sich indeß nicht blos nach einer geraden, sondern auch in jeder gekrümmten Richtung, indem die Luft nach allen Richtungen einerlei Elasticität hat, in jedem Punkte des Schallstrahls also wieder als ein neuer Mittelpunkt des S's anzusehen ist. Wie an jedem elastischen Körper einerlei schwingende Bewegungen zugleich statt finden, so können auch mehrere Arten des S's zugleich durch einerlei Luftstrecken verbreitet werden, ohne daß eine Bewegung die andere hindert. Die Bewegung des S's ist gleichförmig, so daß die Längen der durchlaufenen geraden Luftstrecken sich wie die Zeiten verhalten. Die Geschwindigkeit des S's wird auf einfache Weise, zuerst durch Newton, folgendermaßen bestimmt. Man denke sich eine Atmosphäre von gleichförmiger Dichtigkeit, welche der wirklichen (von unten nach oben an Dichtigkeit abnehmenden) das Gleichgewicht hält. Die Geschwindigkeit, welche ein schwerer Körper bei einem Falle durch die Hälfte dieser Höhe erhalten haben würde, ist die Geschwindigkeit des Schalles. Die Erfahrung jedoch hat diese immer etwas größer befunden als die Theorie. Nach dieser nämlich würde sie nur 887 Pariser Fuß in der Secunde betragen; nach Benzenbergs neuester Untersuchung aber beträgt sie bei einer Temperatur von ° R. 1027 Pariser Fuß. Es liegt der Grund dieser Abweichung, wie Chladni behauptet, darin, daß Elasticität und Dichtigkeit eines gasförmigen Stoffes noch nicht hinreichen, die Geschwindigkeit der Verbreitung des S's zu bestimmen, sondern daß diese Geschwindigkeit auch von der chemischen Beschaffenheit einer solchen Masse abhängt. Es macht daher eine Mischung von Stickgas und Sauerstoffgas, wie eine solche die atmosphärische Luft ist, ihre Schwingungen schneller als die Theorie angiebt und als jede dieser beiden Flüssigkeiten für sich. Es hat aber auf Verschiedenheit der Geschwindigkeit des S's in der Luft weder die Stärke desselben noch die Art des Klanges, noch die Höhe und Tiefe des Tones, noch der Barometer- oder Hydrometer-Stand Einfluß; der Wind, wenn er in der Richtung vom schallenden Körper zum Ohr oder ihm entgegenweht, beschleunigt oder verzögert den S. nur um so viel, als seine eigene Geschwindigkeit beträgt; auch die Richtung, in welcher der S. hervorgebracht wird, ist ohne Einfluß auf die Geschwindigkeit desselben. Dagegen wirken solche Einflüsse ein, welche die Elasticität, nicht aber in gleichem Grade die Dichtigkeit verändern, noch mehr solche, welche die Elasticität und Dichtigkeit in umgekehrtem Verhältnisse verändern. Vorzüglich gehören Temperaturverschiedenheiten hieher. In warmer Luft pflanzt sich der S. schneller als in kalter fort. Nach Benzenberg beträgt die Beschleunigung des S's durch Erhöhung der Lufttemperatur für jeden Grad R. im Durchschnitt 2–4 Fuß in der Secunde. Nach Chladni läßt sich die Geschwindigkeit des S's auch auf folgende Art bestimmen. In einer Pfeife von 32′ Länge geschehen in einer Secunde 32 Schwingungen, die in dem tiefsten Tone vernehmbar sind. Es kehrt also in dieser Zeit die eingeschlossene Luft 32 Mal von dem Schwingungsknoten in der Mitte der Pfeife zur Mündung und

von da wieder zu demselben zurück, was also dasselbe ist, als wenn sie die ganze Pfeife 32 Mal ihrer Länge nach durchlaufen hätte. Eine Pfeife also, in welcher die Luft mit derselben Schnelligkeit nur eine Schwingung in 1 Secunde machen würde, müßte 32 × 32 = 1024 Fuß lang seyn, und dieser Raum also wäre der, der vom S. in 1 Secunde durchlaufen wird. Auch über die Abweichungen der Geschwindigkeit der Fortpflanzung des S's in verschiedenen Gasarten hat Chladni auf eine sinnreiche Weise Resultate erhalten, indem er auf die verschiedenen Töne achtete, welche entstehen, wenn dieselben Pfeifen mit verschiedenen Gasarten angeblasen werden, indem die Höhe oder Tiefe eines Tones lediglich auf vermehrter oder verminderter Schwingung beruht. Indem er nun fand, daß ein Klang in Sauerstoffgas beinahe um einen ganzen Ton, in Stickgas um ½ Ton tiefer als in atmosphärischer Luft war, in kohlensaurem Gas die mehrere Tiefe fast eine große Terz betrug, Wasserstoffgas dagegen wohl einen um 1 Octave, ja noch um eine kleine Terz darüber höheren Ton gab, diese Differenz bei dem leichtesten Wasserstoffgas sogar bis auf 2 Octaven und eine kleine Septime sich erstreckte, so berechnete er darnach, unter Annahme, daß die Schallgeschwindigkeit in einer künstlichen Mischung von Sauerstoff- und Stickgas 1038 Pariser Fuß in der Secunde beträgt, dieselbe in Sauerstoffgas sich zu 950 bis 960 Fuß, in Stickgas zu 990, und in kohlensaurem Gas bis zu 840 Fuß verringert, in Wasserstoffgas aber bis zu 2100, ja 2500 Fuß sich vermehrt. Die Stärke, mit welcher ein S. durch die Luft verbreitet wird, hängt ab: a) von der Größe des schallenden Körpers; b) von der Stärke der Schwingungen; c) von der Zahl derselben (daher ein hoher Ton stärker als ein tiefer schallt); d) von der geringeren Entfernung, wobei man gewöhnlich annimmt, daß die Stärke eines aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt sich verbreitenden S's in umgekehrtem Verhältnisse, wie die Quadrate der Entfernung, abnimmt; e) von der Dichtigkeit der Luft, weshalb in der unteren dichteren Luft der S. stärker ist als in der obern; f) von der Richtung, nach welcher der schallende Körper die angränzende Luft stößt; g) von der Richtung des Windes, der eine Umkehrung vieler Schallstrahlen zu bewirken scheint, die ohnedies seitwärts gegangen wären; h) von der Beschaffenheit der benachbarten festen Körper, nach welcher solche zu Mitschwingungen vorzüglich geneigt sind; i) von manchen noch nicht völlig ausgemittelten Einwirkungen, welche das schallleitende Vermögen der Luft steigern. Hieher gehört besonders auch die Verstärkung des Schalles bei der Nacht, die nicht allein von der nächtlichen Stille herrühren kann. Mit der Stärke des S's ist auch die Weite desselben in innigster Verbindung. Hauptsächlich hat der Wind hierauf erheblichen Einfluß, aber auch Nebenumstände, welche die Verbreitung des S's nach einer gewissen Richtung begünstigen, z. B. die Richtung von Gebirgstheilen. Viel kommt auch darauf an, daß Alles umher still ist. Ein gewöhnliches Mittel, entfernte Schalle, zumal des Nachts, zu hören, ist: das Ohr dicht an die Erde, auch an eine dem S. gegenüber stehende Mauer zu halten. Die größte bekannte Entfernung, auf welche ein S. vernehmbar geworden ist, beträgt 75 deutsche Meilen; so weit will man nämlich die lautesten Explosionen des Vulcans auf St. Vincent gehört haben. 30—40 deutsche Meilen weit hat man oft schon entfernte starke Kanonaden gehört, ja man vernahm die Beschießung von Antwerpen Ende 1832 auf mehreren Punkten in Sachsen, namentlich im Erzgebirge, also mindestens 70 Meilen weit. Den größten Einfluß auf die Verbreitung des S's bis zu einer beträchtlichen Weite hat aber die Beschränkung desselben nach allen übrigen Seiten außer einer einzigen. Dies

ist z. B. auch der Fall bei Communicationsröhren und Sprachröhren, von denen das Hörrohr, durch welches viele Schallstrahlen, in einem kleinen Raume vereint, so verstärkt ins Ohr gelangen, das Gegenstück bildet. Wie dem Lichte eignet man nämlich auch dem Schalle eine Art Reflexion zu, nur findet hier der Unterschied statt, daß die Rückwirkung des S's von der Gestalt der Fläche, gegen welche die zusammengedrückte Luft sich stemmt, als einem Ganzen wirkt, und daß der S. im Rückprall nicht blos nach einer einzigen neuen Richtung fortgeht, sondern dabei sich neue Mittelpunkte von Schallstrahlen nach allen möglichen Richtungen ausbilden. Auf der Theorie von Sprachröhren und Hörröhren beruht auch die Lehre von Sprachsälen oder Sprachgewölben, so auch akustisch anzulegenden inneren Räumen, in Gebäuden, Schauspielhäusern, Kirchen ꝛc., indem Alles hierbei einerseits auf zweckmäßige Verstärkung des S's durch Reflexion desselben, andererseits auf Sammlung der Schallstrahlen und Leitung derselben nach gewissen Theilen hin ankommt. Jede durch Zurückwerfung von festen Körpern aus bewirkte Verstärkung des S's bezeichnet man als Nachhall. Hierüber sehe man den Art. Echo. Obgleich nun aber die Luft der gewöhnlichste Schalltreiber ist, so ist sie doch nur einer der schwächsten, und sie wird, wie auch andere Gasarten, hierin von allen tropfbaren und festen, in Spannung befindlichen Körper übertroffen, insofern die Leitung nur nicht unterbrochen wird, durch Wasser oder auch feste Körper und Luft zugleich durchgeht. Daher wird im Wasser ein S., der aus der Luft dahin gelangt, nur schwach vernommen, ein im Wasser selbst, vielleicht durch Zusammenschlagen zweier Steine, aber erregter Schall, sehr stark. Doch giebt ein klingender Körper, im Wasser völlig eingetaucht, keinen Klang mehr, sondern ein bloses Geräusch. Durch feste Körper wird der S. meist sehr stark verbreitet, besonders wenn ein solcher Körper an die oberen Zähne oder sonst einen festen Theil des Kopfes angestemmt wird, wo dann die fernere Zuleitung der Schallwellen durch den Kopfknochen zu den Gehörnerven vermittelt wird. Die Geschwindigkeit, womit der S. durch feste Körper verbreitet wird, ist überhaupt eine weit größere, als die, womit ihn die Luft fortpflanzt. Nach Chladni's Berechnungen ist die Geschwindigkeit der Schallleitung durch Zinn 7½mal, die durch Silber 9mal, die durch Kupfer 11mal, die durch Eisen und Glas 17mal, die durch verschiedene Hölzer 11—17mal, die durch gebrannten Thon 10—12mal so groß, als die Verbreitung des S's durch die Atmosphäre. Auch die Stärke, womit der S. durch verschiedene feste Körper fortgepflanzt wird, ist verschieden. Hölzerne Stäbe leiten in dieser Hinsicht besser als metallene, und jene wie diese verschieden nach ihrer eigenen Verschiedenheit. Im Allgemeinen steht die Stärke der Schallfortpflanzung durch homogene, feste Stoffe im Verhältniß ihrer Cohärenzen; auch hängt die Stärke der Fortpflanzung des S's durch feste Körper von der Gestalt derselben ab: ein Stab oder eine dünne Fläche leiten besser als ein dichter Klumpen derselben Materie, denn sie nehmen die Schallwellen leichter auf. Vieles hieher Gehörige findet man schon in dem Art. Resonanz, und um so mehr, als diese, die Resonanz, auch nichts anderes ist als eine Art der Fortpflanzung des Schalles, der hier nur zum wirklichen Tone geworden ist. Wie diese Fortpflanzung nun aber auch geschehen mag, auf welche Weise, immer kann sie nur geschehen durch Fortpflanzung oder besser Mittheilung der Schallwellen an andere und zwar zusammenhängende Theile der Luft oder überhaupt des fortpflanzenden Materials, sey es Metall, Holz, Wasser oder Erde, weshalb wir denn auch oben gleich in der Ueberschrift dieses Theils unseres Aufsatzes über Schall das Wort Schallwelle in Parenthese setzten.

Schall, Claus, geboren zu Copenhagen um 1760, widmete sich früh der Musik und bildete sich zunächst zu einem tüchtigen Violinvirtuosen; dann studirte er auch die Composition; wer in Beidem aber seine Lehrer gewesen sind, vermögen wir nicht anzugeben. 1780 trat er mit seiner ersten größeren Composition öffentlich auf. Es war diese das Ballet „l'Idole de Ceilon," das auch im Clavierauszuge gedruckt wurde. Für die Violine und andere einzelne Instrumente hatte er früher schon Mehreres geschrieben, was Beifall fand. Daß er als Virtuos größere Kunstreisen gemacht hätte, ist uns nicht bekannt; doch war er mehrere Male in Deutschland, auch einmal in Italien und einige Zeit in Paris, wahrscheinlich nur, um als Componist sich mehr zu bilden. Ein besonderes Talent legte er als solcher für das Ballet und den leichten dramatischen Styl an den Tag, und in der That auch gehörte er bis in die neuere Zeit zu den ausgezeichnetsten Balletcomponisten, nicht blos vielleicht Dänemarks, sondern ganz Europa's; dort in seinem Vaterlande behauptete er wohl den Rang eines der tüchtigsten Tonmeister überhaupt, ganz abgesehen von der vorherrschenden Richtung, welche sein künstlerischer Geist in seiner schaffenden Thätigkeit genommen hatte. Dänemark ist nicht sehr reich an künstlerischen Genie's. In den 80er Jahren erhielt S. die Stelle eines Concertmeisters der Königl. Capelle zu Copenhagen, in welcher er damals bereits mehrere Jahre als erster Violinist gedient hatte. Später ward er zum wirklichen Musikdirector ernannt, und um 1816 mit dem Titel eines Königl. Professors der Musik beschenkt, indem er nun auch den jüngeren Mitgliedern der Königl. Capelle Unterricht in ihrer Kunst zu geben hatte. In Folge des großen und segensreichen Eifers, womit er sich diesem Geschäfte unterzog und womit er überhaupt sein vielverzweigtes und mühsames Amt als erster Musikdirector, als welcher er nicht allein die Oper, sondern auch die Concerte und Hofmusiken zu dirigiren hatte, stets nach Höherem und Besserem strebend verwaltete, ernannte ihn endlich der König von Dänemark auch zum Ritter des Danebrog-Ordens. Er starb zu Copenhagen im Jahre 1834. Von seinen Balletten hat das größte Glück gemacht „Siefried", das er 1802 setzte, und jenes, welches er 1800 zur Geburtstagsfeier seines Königs schrieb. Von seinen Operetten verdient wohl nur „der Domherr von Mailand" hier genannt zu werden. Als Opern-Componist that Kuhlaus Auftreten seinem Rufe großen Eintrag. Doch hat er sich dagegen als Violinist und Lehrer, wenn auch nur in seiner nächsten Umgebung, ein desto größeres Verdienst erworben. Die Exercitien, welche er für die Violine schrieb, sind Meisterstücke ihrer Art, und werden nie veralten. Seine Concerte, Duette, Variationen ꝛc. mögen jetzt schon anfangen, nach und nach der Vergessenheit anheim zu fallen; wie seine eigenen Schüler in treuer Dankbarkeit sein Andenken bewahren und jene Schul- und Uebungsstücke fortwährend noch in Ehren halten, so werden diese auch in späteren Zeiten noch, und nicht blos in Dänemark, sondern überall, wo Violine gespielt wird, viele verständige Freunde finden. Schall's Nachfolger waren Mehrere, indem nach seinem Tode das Amt eines obersten oder Generalmusikdirectors nicht wieder besetzt, sondern sowohl für die Direction der Oper als der Concerte ꝛc. ein eigener Anführer bestellt wurde. Dr. Sch.

Schallbecher, dasselbe was Schallstück oder Schalltrichter.

Schallen, einen Schall, gewöhnlich aber mit dem Nebenbegriffe: einen hellen, lauten Schall (s. d.) von sich geben.

Schallhorn, ehedem in der Musik so viel wie Posaune und Schallmey (s. d.).

Schallloch, zunächst an Glockenthürmen] die Oeffnung in der Gegend, wo die Glocken aufgehängt sind, damit der Schall der Glocken sich besser verbreiten kann; dann bei einigen Clavier- und ziemlich allen Lauteninstrumenten das in den Resonanzboden eingeschnittene runde Loch, das bei den Clavierinstrumenten wenigstens, meistens auch auf irgend eine Weise durch Schnitzwerk oder sonst verziert ist, und denselben Zweck der größeren Schallverbreitung, diesen aber erreichen soll, indem es Gelegenheit zur Verbindung der inneren und äußeren Luft im Instrumente giebt. Bei Lauteninstrumenten, die schachtelartig sonst rund um fest zu sind, ist ein solches Schalloch eben so nothwendig als bei Geigeninstrumenten die F-Löcher; aber bei Clavieren bedarf es des Schallochs nicht, ausser vielleicht bei den sog. verkehrten Fortepiano's, wo die Saiten unter dem Resonanzboden liegen und die Schallwirkungen, der Proceß der Saiten- und Luftvibration mehr innerhalb des Instrumentenkörpers als über demselben geschehen. —g.

Schallmey (Andere schreiben auch Schalmei), franz. Chalumeau, lat. Fistula pastoralis, Calamus, vor Zeiten eine Gattung, und zwar die kleinste, der unter dem Namen Pommer oder Bombard bekannten Blasinstrumente, jetzt wenig mehr im Gebrauch; nur das Landvolk und die Schäfer in Tyrol wie die Hirten in der Schweiz bedienen sich derselben, um ihre nationalen Weisen darauf zu blasen. Daher heißt die S. bisweilen auch Hirten- oder Schäferpfeife. Sie besteht aus einem ausgebohrten Rohre (fistula) mit 6 Tönlöchern für die mittleren Finger der rechten und linken Hand und einem mit einer Klappe bedeckten Loche, hat eine etwas seitwärts gebogene Stürze (Schallbecher), ähnlich unserer Hoboe, die auch von der Schallmey abstammt, und wird vermittelst eines Rohrs angeblasen, das aber nicht, wie bei der Hoboe, dabei unmittelbar in den Mund genommen wird, sondern noch in einer Kapsel steckt, welche oben ein rundes Loch hat, in das die Luft geblasen wird, so daß das Rohr also frei in der Kapsel vibriren kann. Natürlich entbehrt dadurch das Instrument auch der feinen Tonmodificationen, welche bei der Hoboe durch den Ansatz und den Druck der Lippen auf das Rohr möglich sind, und sein Ton ist etwas schreiend, aber doch nicht eigentlich roh, ja in einiger Entfernung im Freien gehört sogar wohlthuend, so recht ländlich, idyllisch möchten wir sagen. Wir haben einmal einen Schweizerhirten seinen Kuhreihen auf einer Schallmey blasen hören, und wahrlich die natürlichen Töne machten einen ganz eignen Eindruck auf uns, den mit Worten zu beschreiben wir uns vergebens bemühen würden. Ein zur Melancholie geneigtes Gemüth hätte schwerlich die Töne lange aushalten können. Der Umfang des Instruments erstreckt sich vom eingstr. f. bis zum zweigstr. a; doch giebt es auch Schallmeyen mit 2 Klappen, und dann gehen sie oben hinauf bis zum 3gstr. c. Uebrigens ist das Instrument schon sehr alt. Die griechische Syrinx war nichts Anderes als eine Art Schallmey. Aus den Orchestern ist es durch die Clarinette und Hoboe verdrängt. — Die Orgelstimme Schallmey oder Chalumeau ist ein zu 16, 8 und 4' disponirtes Schnarrwerk, wie es in seiner größeren Mensur schon unter dem Art. Bombardo beschrieben wurde. — Auch die Pfeife am Dudelsack wird öfters Schallmey genannt. Darüber unter dem Art. Sackpfeife. — Bei den Türken heißt die S. Zurnai. Eine Abbildung von einer solchen türkischen S. findet man in der Allgemeinen Leipz. mus. Ztg. 1829, Nr. 39.

Schallmündung der menschlichen (Gesang-) Stimme.

Ueber diesen für die Gesanglehre und die Gesangskunst überhaupt so hochwichtigen Gegenstand ist schon Viel gestritten worden, zuletzt zwischen Gustav Nauenburg und dem Professor Dzondi in Halle, besonders in den Jahren 1829, 1830 u. 1831, sowohl in Zeitungen als in eigens darüber herausgegebenen Schriften. Für den wahrhaft Sachverständigen ging unbedingt Nauenburg als Sieger aus dem Kampfe hervor, und so halten denn auch wir uns nur an die Resultate, zu welchen er bei Untersuchungen über unsern Gegenstand gelangte. Die gewöhnlichste und ziemlich durch alle früheren Gesanglehren und Theorien der menschlichen Stimme verbreitete Ansicht, wie der von den Stimmorganen hervorgebrachte Ton in den Höhlen des Kopfes resonirt und durch dessen Mündungen abfließt, ist die, daß der Ton bei guter Organisation aller Gesangsorgane in den Mund-, Nasen-, Stirn- und Kinnbackenhöhlen resonire, und seinen Ausfluß durch die Oeffnungen der Nase und des Mundes zugleich habe. Die Ansicht entstand durch anatomische Untersuchungen, durch welche man jene oberen Kopfhöhlen fand, die durch die hinteren Nasenlöcher in der genauesten Verbindung mit der Mundhöhle stehen, und indem man meinte, daß der in der Stimmröhre erzeugte Ton, wie die Töne der Instrumente, seine Resonanz und Schallmündung haben müsse. Man vergaß dabei aber, daß die Operationen des lebenden Körpers oft ganz anders beschaffen seyn können, als es die Untersuchung des todten Körpers vermuthen läßt. In Rücksicht der Mundhöhle ist jene Theorie wahr, in Hinsicht der oberen Kopfhöhlen aber falsch. Allerdings können alle jene Höhlen in genauer Verbindung mit einander stehen und sie stehen wirklich auch meistens in solcher Verbindung; so lange aber ein Ton erklingt, muß alle Communication der oberen Kopfhöhle mit der Mundhöhle aufgehoben seyn. Der Beweis liegt in Folgendem. Jeder reine Gesangton ist in steter Verbindung mit einem Selbst- oder Doppellaute. Diese ertönen aber bei geschlossenem Gaumenvorhange lediglich in der Mundhöhle, durch welche sie auch ganz allein, in der Sprache und im Gesange, ihren Ausfluß (Mündung) haben. Unter Gesangton ist vorzugsweise der Ton zu verstehen, der seine eigentliche Bedeutung nur im articulirten Worte hat, und daneben zugleich noch ein musikalischer Ton ist. Ein solcher aber ertönt allemal nur auf Vocalen, die erzeugt werden durch Veränderung der Mundöffnung und des Zungencanals, d. h. des Ganges, der aus der hinteren Mundhöhle (Rachen) über die Zunge zum Munde oder zur Oeffnung des Mundes führt. Man vergleiche das hieher Gehörige in dem Art. Orthoepik. Nun giebt es zwar unter den Consonanten auch einige, auf welchen sich Laute hervorbringen lassen, und die beim komischen Gesange auch öfters schon angewendet worden sind. So kann man z. B. auf m, n, l, w, r wohl lallen, brummen, schnarren, ja selbst nach musikalischer Intervallen-Berechnung. Allein wahre musikalische Töne, eigentliche Gesangtöne sind es gleichwohl nicht: diese lassen sich nur auf Vocallauten hervorbringen, und erklingen mit diesen, wie gesagt, bei verschlossenem Gaumenvorhange ganz allein durch den Mund. Der Gaumenvorhang spielt hier eine höchst wichtige Rolle. Oben an das harte Gaumengewölbe schließt sich der weiche Gaumen, welcher in genauer Verbindung mit dem Gaumenvorhange steht, in dessen Mitte sich das sog. Zäpfchen befindet; er hat einen Aufhebemuskel, durch welchen der Vorhang, wie ein Contra- oder sog. Sperr-Ventil, nach hinten in die Höhe gehoben wird, um die hinteren Nasenlöcher zu verschließen, was schon ganz instinctmäßig beim Verschlucken der Speisen und beim Athmen durch den Mund geschieht. Außer diesem Aufhebemuskel hat er auch einen Herabziehmuskel, wodurch

der Ausgang in die Mundhöhle wieder verschlossen werden kann. Nun versuche aber einmal ein Jeder, der gesund organisirte Stimmwerkzeuge hat, gebe auf allen Vocalen und ihren Zusammensetzungen bei reiner Aussprache getragene Töne an, halte sich während dem Erklingen der Töne die Nasenöffnungen mit den Fingern fest zu, und er wird nicht den geringsten Unterschied an der Klangfarbe, Stärke ꝛc. des Tones bemerken können, was doch schlechterdings der Fall seyn müßte, wenn der Ton auch in den oberen Kopfhöhlen resonirte, und seinen Tonausfluß mit durch die Nasenöffnungen hätte. Sobald nämlich ein Vocal als heller Brustton gesungen wird, verschließt der weiche Gaumen vermittelst jener seiner Hebemuskel die hinteren Nasenlöcher, und der Satz bleibt also fest stehen, daß die Schallmündung eines jeden Gesangtones (denn diese kann, wie gezeigt, nur auf einem Vocallaute statt haben) lediglich in der Mundhöhle, in der Mundöffnung (nicht durch die Nase zugleich) geschieht. Jene Operation des Gaumenventils kann man selbst sehen und deutlich fühlen. Man athme nur durch die Nase, und der Gaumenvorhang legt sich hinten an die Zungenwurzel und verschließt die Mundhöhle; man athme aber durch den Mund, und der Gaumenvorhang erhebt sich und verschließt die hinteren Nasenlöcher; athmet man durch Mund und Nase zugleich, so legt sich der Gaumenvorhang nirgends an, sondern schwebt frei zwischen dem Eingange in die hinteren Nasenlöcher und dem Eingange in die Mundhöhle. Allerdings kann man nun auch Töne durch die Nase angeben, wovon der Art. Nasenton handelt, allein es sind dies keine klangreinen Töne, und was der Mensch Alles kann mit seinem Organe, darf hier wohl nicht in Betracht gezogen werden. N.

Schallstäbe oder Klangstäbe, s. Glocke.

Schallstrahlen, s. unter Schall.

Schallstück, Schallbecher und Schalltrichter, was dasselbe ist, s. Stürze.

Schallwelle, s. unter Schall und auch Akustik.

Schalmei, s. Schallmey.

Scharf (Orgelstimme), s. Mixtur.

Scharfonett, eine doppelte oder sogenannte gemischte Orgelstimme, welche der Orgelbauer Leyser zuerst anwandte und auch mit diesem Namen belegte. Wahrscheinlich war und ist es nichts Anderes als eine gemischte Mixtur mit der Stimme Scharf. Gewisses können wir nicht darüber sagen, da die Stimme nie allgemein verbreitet und als authentisches Orgelregister aufgenommen worden ist, uns selbst aber auch noch nirgend zu Gesicht kam.

Schariczer, Georg, Landes- und Gerichtsadvocat der Königlichen freien Krönungsstadt Preßburg in Ungarn, einer sehr geachteten Bürgerfamilie entstammend, ist am 29ten October 1801 daselbst geboren, und gehört vorzugsweise in die Reihe der um die wahre Kunst hochverdienten Dilettanten. Er vollendete die Berufsstudien wechselsweise in seiner Vaterstadt, und zu Tyrnau; die practische Rechtspflege jedoch bei den Königl. Gerichtstafeln in Pesth, wo er dann auch 1822 das Advocatial-Diplom erhielt, nach vier Jahren zum öffentlichen Anwalt ernannt wurde, 1827 aber in sein gegenwärtiges Domicil übersiedelte, dort mit Eleonore von Maierffy sich vermählte und fortwährend als Mensch, so wie als umsichtiger und rastlos thätiger Geschäftsführer die allgemeine, ungetheilte Liebe und Achtung seiner Mitbürger genießt. Eine früh schon sich offenbarende Vorliebe zur Musik

bestimmte die, für diese schöne Kunst gleichfalls warm empfänglichen Eltern, dem erst fünfjährigen Knaben Unterricht darin ertheilen zu lassen; dieser erlernte, mit seltener Auffassungskraft, das Violin- und Clavierspiel; später die Flöte und den Czakan; Bratsche, Violoncell und den Contrabaß; und machte, obwohl die diesem Nebenzweige gewidmete Zeit durch die im angehenden Jünglingsalter stets sich mehrenden Schulgegenstände, wozu allmählig auch das sich Eigenmachen fünf fremder Sprachen, nebst dem Zeichnen, die Tanz-, Reit- und Fechtstunden kamen, unter der Leitung der vorzüglichsten Meister auf allen Instrumenten, ohne die Prärogative exellirender Virtuosität anzusprechen, erfreulich bedeutende Fortschritte. Nach absolvirtem juridischen Curse erwählte er die damals hoch favorisirte Guitarre zum erklärten Liebling, und wurde durch eifriges Ueben in solch hohem Grade Beherrscher derselben, daß er, wenigstens in seinem Vaterlande, keinen ebenbürtigen Rivalen fand. In jener Epoche componirte er viele Bravourstücke, deren Summe von Schwierigkeiten jedoch nur er selbst siegreich zu überwinden befähigt war; auch arrangirte er mehrere Ouverturen für vier, nach eigener Angabe verfertigte Guitarren, von verschiedener Stimmung und Besaitung, in stufenweiser Größe, welche eine Gesammtwirkung hervorbrachten, wie man selbst von solch wenig dankbaren Tonwerkzeugen kaum für möglich erachtete. Das größte, bleibende, wahrhaft segenbringende Verdienst erwarb sich jedoch Sch. bei der Gründung des seit dem Jahre 1833 bestehenden und fortwährend an umfangreicher Consolidität gewinnenden Kirchen-Musik-Vereins (s. d.). Die Grundidee dieser trefflichen Kunstanstalt, wodurch nicht allein die sonn- und festtäglichen Functionen in dem majestätischen Dome mit der musterhaften Ausführung anerkannter Meisterwerke verherrlicht werden, sondern auch die zweckmäßige Wahl der in den monatlichen Abonnements-Concerten zu Gehör gebrachten Tonstücke entscheidend im Allgemeinen auf eine geläuterte Geschmacksbildung einwirkt und endlich eine nicht geringe Zahl wackerer Musiker dadurch theils eine fixe Subsistenz, theils eine willkommene zeitweilige Unterstützung erhält, — der Haupt-Impuls zu all Diesem ging vorzugsweise von ihm, von jenem, mit energischer Thatkraft ausgerüsteten, nur für das Edle, Gute und Schöne hochbegeisterten Kunstfreunde aus. Im freundschaftlichen Bunde mit dem, durch die Annahme des Protectorats die Gesellschaft gleich im Beginnen ehrenden Grafen Casimir Esterhazy, mit dem bei jeder Veranlassung sich wohlwollend großmüthig erweisenden Mäcen Grafen Carl Keglewich, mit dem würdigen Vorsteher, Abt und Domherrn von Prybila, mit seinem einstmaligen Lehrer, und erwählten Vereins-Capellmeister, Professor Kumlik (s. d.), Hand in Hand mit so manchen anderen, für den geheiligten Zweck warm empfänglichen Menschenfreunden, scheute Sch. weder Mühe noch Anstrengung, um dem Ganzen durch sorgfältig entworfene, und besonnen geprüfte Statuten eine fest dauernde Basis zu verleihen, mittelst den Beitritt gleich gesinnter Mitglieder die Anstalt immer höher zu potenziren und durch nützliche Verbesserungen selbst stets wirkungsreicher zu erweitern. Er selbst übernahm die Actuarsstelle sammt der Correspondenz-Führung: unter seinem Beschlusse steht das schätzbare Archiv; an allen Productionen nimmt er werkthätig Antheil, bald beim Violoncell, bald beim Violon, welche beide Instrumente er kunstfertig, gleich einem erprobten und vollendeten Meister vom Fache behandelt, und erscheint — von Allen geliebt und geachtet, — bei jedem kleinen, fast unvermeidlichen Zwiespalte jederzeit als Friede und Eintracht wiederherstellender Vermittler. So gebührt denn diesem Ehrenmanne, welcher im still bescheidenen Zirkel, aus reinster Kunstliebe, also

erfolgreich wirkt und handelt, unbestreitbar ein Ehrenplatz in den Annalen der Tonkunst; jeder kann groß dastehen in seiner Sphäre; dieser als ausübender Meister, jener als schaffender; unter den würdigen aber, so auch ausser ihrem Berufskreise mit frommem Sinne und unwandelbarer Treue dem Dienste Polyhymniens sich weihen, darf auch der Name Georg Schariczer nimmermehr der Vergessenheit anheim fallen! — — d.

Schärtlich, J. C., Lehrer am Schullehrer-Seminar zu Potsdam, s. Literatur.

Schätzel, Pauline von, jetzt Madame Decker, geboren 1812, würde, was Stimme und Fertigkeit im Gesange anbelangt, in diesem Augenblicke vielleicht die erste deutsche Sängerin seyn, hätte sie nicht 1832 bereits, in der Blüthe ihres Talents, die Bühne verlassen und sich an den Hofbuchdrucker Decker in Berlin verheirathet. Indeß so kurz auch ihre künstlerische Laufbahn war, so bleibt sie dennoch eine merkwürdige Erscheinung in unserer Geschichte, und wird um so mehr auch beim größeren Publicum in stetem Andenken erhalten werden, als sie mit ihrem Abtreten vom öffentlichen Schauplatze nicht erst wartete, bis sie es vielleicht schon eine vergangene Zeit hätte nennen müssen, daß die Menge sich drängte zu ihren Darstellungen, und andere jüngere Talente diese bewundernd zu sich herüberzogen, sondern in eine Zeit dasselbe fallen ließ, wo Jeder, der es ehrlich mit der Kunst meinte und diese liebte, aufrichtig einen herben Verlust für seine Welt darin beklagte. Im Mai 1828 trat sie als Agathe im „Freischütz" zum ersten Male auf der Bühne zu Berlin auf; sie fand großen Beifall, und dieser steigerte sich von Jahr zu Jahr, bis sie 1832, eben wo sie, besonders in dem letzten Jahre, als Donna Anna, Fidelio und in dergl. Parthien als ein Stern erster Größe glänzte, als Rosine im „Barbier von Sevilla" wieder Abschied von der theatralischen Welt nahm, die wie einem scheidenden Engel traurend ihr nachschaute, und gleich eines seligen Rausches sich des hohen Enthusiasmus erinnernd, den ihre Kunst bis zum letzten Schritt von der Bühne erregt hatte, auch noch lange reden wird von ihr als einer unübertrefflichen Meisterin, stets befangen von der Furcht, nie vielleicht einen vollen Ersatz für jenen Verlust wieder zu erlangen. Wie ein Kind ist der Mensch in dem Punkte: man nehme ihm das Schöne, eben als er es erst wahrhaft schön findet, und er wird es immer schöner noch finden in der Erinnerung, je weiter die Zeit ihn von dem Augenblicke des Erschauens entfernt. Doch war die S. auch eine wahrhaft ausgezeichnete Sängerin und ist es im Grunde als Madame Decker noch, wenn gleich sie der Oeffentlichkeit nicht mehr angehört. Ihre Productionen konnten zwar keine eigenen genialen genannt werden, aber mit dem glücklichen Talente und allen Mitteln, welche auf der Bühne Wirkung machen, mit schöner umfangreicher und höchst vollubler Stimme, herrlicher Gestalt und frischer Jugendblüthe begabt, fast ohne auch nur die kleinste üble Gewohnheit, leistete sie nach großen Vorbildern, wie eine Sontag, Schechner, Schröder-Devrient, das Trefflichste, was sich nach solchen Mustern und überhaupt nach Mustern nur leisten läßt, ja überstrahlte dieselben in manchen Einzelnheiten noch, wie die Schechner z. B. an edler Anmuth der äußerlichen Körperlichkeit und die Sontag wie die Schröder an metallener Fülle und ätherischer Klarheit der Stimme, und darf so niemals übergangen werden, wenn es gilt, in den Annalen der dramatischen Geschichte die Namen der ersten scenischen Sängerinnen des Jahrhunderts aufzuzählen. In die stilleren Verhältnisse des häuslichen Lebens zurückgekehrt, wirkt die Sängerin jedoch auch jetzt noch bisweilen öffentlich, wo entweder eine befreundete Gesellschaft sie dazu

veranlaßt und wo zugleich kein äußerer Erwerb damit verbunden ist, wie in der Singacademie zu Berlin, bei Musikfesten ꝛc., oder wo es zu wohlthätigen Zwecken geschieht und sie Anderen damit Gutes thun kann, wie in Armen-Concerten. Das letzte große Musikfest, wo ihre sonnenklare, dem Herzen so wohlthuende Stimme erscholl, war das Musikfest in Düsseldorf.

Schauensee, Franz Joseph Leonti Meyer von, ein durch seiner Lebensverhältnisse sonderbaren Wechsel merkwürdiger Tonkünstler, wurde am 10ten August 1720 zu Lucern in der Schweiz geboren. Schon im 5ten Jahre unterrichtete ihn der Organist J. W. Müller eben sowohl im Gesange wie im Orgelspiel, und zwar mit solch glücklichem Erfolge, daß der kaum 12jährige Knabe seinen Meister bereits vollkommen suppliren konnte. Zu dem lateinischen Studium kam er nach Neu-Sanct-Johann, einem Filialkloster der Abtei St. Gallen; dort stand ihm leider keine Orgel zu Gebote; dagegen übte er sich um so fleißiger auf dem Claviere, der Violine und dem Violoncell. Wieder ins Vaterhaus zurückgekehrt, machte er sich auch mit der Theorie der Tonsetzkunst bekannt, und mehrere Selbstversuche fanden ermunternden Beifall. Da fiel's ihm plötzlich ein, Mönch zu werden, und er ließ sich in dem Cisterzienser-Kloster St. Urban aufnehmen. Der dortige, ganz erbärmliche Musikzustand verleidete ihm aber bald seine voreilige Wahl; er wanderte nach beendigtem Noviziate wieder fort, und sein Großvater schickte ihn, um die Welt zu sehen, nach Mailand. Hier, in seiner eigenthümlichen Sphäre, verlebte er 17 Monate; hörte die vorzüglichsten Compositionen, die berühmtesten Sänger; galt für einen geschätzten Clavier-Virtuosen, vervollkommte sich unter dem Mästro Galimberti, nach Corelli's Schule, mehr noch im Violinspiel und konnte außerdem in den Gesellschaften der gewöhnlichen Abendzirkel auch auf der Viola, dem Contrabaß und Psalterion mitwirken. Als 1741 das Sardinische Schweizer-Regiment Keller organisirt wurde, überkam Sch. die Lust zum Soldatenstand. Einer Patrizier-Familie entsprossen, erhielt er leicht eine Fähnrichsstelle in der Leibcompagnie, und machte die nächsten Feldzüge mit, ohne deshalb auf seine Lieblingsneigung zu verzichten, denn sogar der Zelttisch mußte zum componiren dienen und jede mehrtägige Rast führte auch ein schnell arrangirtes Concertchen herbei. Während der Cantonirung in Sardiniens Hauptstadt vollendete er mehrere größere Werke für die Kirche, Kammer und das Theater, welche ihm nebst den Huldbezeugungen des Vicekönigs viele, seinen Ruhm verkündende Sonette und Lobgedichte einbrachten. In der Campagne vor Nizza aber ging es scharf her; Sch. gerieth, bereits zum Oberlieutenant avancirt, sogar in feindliche Gefangenschaft, wurde zwar auf Ehrenwort entlassen, jedoch mit der Clausel, nicht ferner mehr zu dienen. Er quittirte demnach, und pilgerte nach Hause, wo ihm der väterliche Einfluß eine Rathsherrenstelle, und später das Unterzeug-Amt verschaffte. Von nun an cultivirte er noch eifriger die Tonkunst, erweiterte seinen rastlosthätigen Wirkungskreis auch auf die Nachbarstädte, und bildete sich ein wohleingeübtes, aus 74 Individuen bestehendes Orchester. Nochmals erwachte 1752 die Sehnsucht zum geistlichen Stande; er competirte um den Organistendienst seines vormaligen, sterbenskranken Lehrers Müller, sammt der damit verbundenen Caplan-Präbende; erhielt die Priester-Weihe eigenhändig durch den päpstlichen Nuntius, und starb, ohne daß Gerber sein Todesjahr anzugeben vermochte, als Proto-Notarius apostolicus, Sacellanus honoris, Organist und Obercapellmeister des altadeligen Stiftes St. Leodegar zu Lucern. Die hinterlassenen, gedruckten und handschriftlichen Werke sind: 40 Arien, unter dem Titel „de semine bono,“

16 Offertorien, „obeliscus musicus“ benannt; „Ecclesia triumphans in campo“, enthaltend die Hymnen: Te Deum laudamus, Tantum ergo, Vidi aquam, stella coeli, Asperges u. a.; „Pontificale Romano-Constantiense Musicum;“ 7 kurze Messen und Motetten; „Cantica Doctoris; 32 Antiphonien; 12 Salve Regina, 6 Alma Redemptoris, 6 Ave, 8 Regina coeli, u. m.; Pantheon Musicum;“ 8 Orgelconcerte; „Phoebus;“ 6 Vespern; „Tabellarius musicus,“ 6 Sinfonien; eine zwei Stunden lang währende Messe für 3 Chöre, 26 Singstimmen und Orchester; „Omne trinum perfectum;“ Dreifaltigkeits-Messe; „par nobile fratrum;“ 2 Psalmen; viele einzelne Offertorien, Vespern, Litaneien, Miserere, Requiem, Hymnen, Messen, Antiphonen, Magnificat, Confitebor, beatus vir, Orgelconcerte, 18 Clavier-Sonaten, u. s. w. — Ferneres: für die Bühne die Singspiele; „il triomfo della gloria;“ „il Palladio conservato;“ „Applausi fesiosi della Sardegna;“ „Hortus conclusus“ (Cantate); die Parnassische Gesandschaft; musikalisches Fried- und Freudenfest, fünfstündige (!) Götteroper „Brutus,“ opera seria mit Intermezzo's; „der verlorene Beutel eines Geizhalzes,“ opera buffa. —d.

Schauroth, Adolphine von, ausgezeichnete Claviervirtuosin, geboren 1814 zu Magdeburg, ist eine Schülerin Kalkbrenners, und erregte schon in ihrem neunten Jahre großes Aufsehen, das sich später auch gleich blieb, als sie Reisen durch ziemlich ganz Europa machte. Neben einer rapiden Fertigkeit zeigte sie eine seltene Tiefe des Gefühls in ihrem Vortrage. Noch dürfte schwerlich eine andere Claviervirtuosin so viel und eine so große Herrschaft über die mancherlei charakteristische Nuancen der verschiedenen älteren und neueren Schulen besessen haben als Fräulein von Schauroth. Meisterin z. B. im Vortrage Beethovenscher Werke wie besonders der schönen Sonaten von Carl Maria von Weber spielt sie auch mit einer hinreißenden Grazie und blendendem Glanze die modernen Werke Czerny's, Herz's, Chopins u. a. neuerer Claviercomponisten. Auffallend spielt sie von Kalkbrenner im Ganzen nur Wenig. Bis 1835 lebte sie mehrere Jahre in München; dann ging sie nach London und verheirathete sich daselbst, ward jedoch wieder geschieden, warum? wissen wir nicht, und kehrte im Sommer des Jahres 1837 wieder nach München zurück, wo sie auch bis zur Stunde noch lebt. Ihr Anschlag ist ganz der kräftige und gleichmäßige, der sich aus einer Kalkbrennerschen Schule erwarten läßt, nur erscheint er bisweilen etwas geziert. Ihr Spiel an sich ist, von jenen höheren Beziehungen noch abgesehen, auch solid, äußerst präcis und selbst bis zu einer übertriebenen Delicatesse rein. So genießt sie mit vollkommenem Rechte das große Ansehen, in welchem sie als Virtuosin in München steht, und den glänzenden Ruf, den sie überhaupt als solche in der musikalischen Welt hat.

Schebest, Agnes, welche auf einigen Bühnen Deutschlands jetzt ein so großes Aufsehen macht, ist (nach ihrer eignen Angabe) geboren am 15ten Februar 1815 zu Wien (nach A. 1808), und verlebte, Tochter eines österreichischen Militärs, ihre Jugendjahre an verschiedenen Orten. Selbst nach Italien führten sie die Garnisons-Wechsel des Vaters, und hier zeigten sich auch die ersten Spuren ihres in der That außerordentlichen Gesang-Talents. Nach Deutschland zurückgekehrt, übernahm der würdige J. A. Miekfch in Dresden ihre weitere Ausbildung. Neben kleinen Rollen, welche sie auf der Dresdner Bühne gab, mußte sie auch tüchtig im Chore mitsingen, und dieser Uebung, glauben wir, hat sie gerade einen großen Theil derjenigen Kraft ihres Gesanges zu verdanken, durch welche sie jene so wenig gekannte und daher überraschende große Wirkung auf die Gemüther ausübt, die sie, im Vereine mit ihrem vortrefflichen mimischen Spiele, in Wahrheit einzig

in der scenischen Gesangskunst dastehen läßt und jeden Vergleichungspunkt mit irgend einer anderen Sängerin neuester Zeit ablehnt, nämlich die allgewaltige äußere Stärke ihres Stimmentones in dem ihm eigenen tiefen Register. 1832 verließ sie Dresden und begann auf der Pesther Bühne die Laufbahn ihres Ruhmes, die sie in Wien, Grätz, Stuttgart, Carlsruhe, Breslau, Nürnberg, Straßburg ꝛc. mit einer Liebe zu ihrem Berufe, mit einer so völligen Hingebung zu ihrer Kunst dann fortsetzte, daß sie sich in diesem Augenblicke (1837), wo sie sich noch fortwährend auf Reisen befindet, schon eines endlichen Erreichens des vorgesteckten großen Zieles wohl gewiß halten darf. Wahrlich man muß sie sehen, muß sie hören, um zu begreifen, bis zu welch bewunderungswürdigem Grade der Vollkommenheit sie es in der kurzen Zeit ihres selbstständigen Wirkens gebracht hat. Ihre Stimme ist zwar nur Mezzo-Sopran, dessen eigenthümlichstes Register sich erstreckt vom kleinen a bis zum 2gstr. f oder g; allein Organe wie das ihrige werden doch nur höchst selten verliehen vom Schicksale. Ohne der Natur große Gewalt anzuthun, singt sie vom f bis hinauf zum 3gestrichenen d, und abgemessen wie in jeder nur denkbaren Modification des Klanges: einmal mit einer Kraft, einem Volltone, daß man sie auch unter dem stärksten Chore, begleitet von Trompeten und Pauken, noch zu unterscheiden vermag, und dann wieder abnehmend bis zu einem Grade von Schwäche, daß ein obligates Instrument z. B. kaum weiß, woher den Ton nehmen, der den ihrigen nicht übersteigt. Und in jeder Lage steht ihr auch eine erstaunenswürdige Virtuosität zu Gebote; besonders schön ist ihr messa di voce. Schade nur, daß ihr ganzes oberes Stimmregister eine Schärfe des Klanges hat, die, blechern möchten wir sie nennen, ohne einige Gewöhnung dem gebildeten Ohre eher wehe als wohl thut. Ueberhaupt hat, ungeachtet ihrer außerordentlichen Kehlfertigkeit und in Wahrheit vollendeten Gesangsbildung, das eigentlich Lyrische den wenigsten Antheil an der Uebermacht, welche die Sch. als scenische Sängerin über die Gemüther übt; worauf dieselbe am meisten beruht, ist, wie oben schon angedeutet wurde, eine ungeheure imponirende Kraft und Fülle der Stimme, und dann ein wahrhaft meisterliches Spiel. Jede ihrer Haltungen hat eine gleich innige Beziehung zu dem Leben selbst wie zu den Linien der Schönheit, und wir sind überzeugt, daß die Sch. als tragische Schauspielerin noch glänzen wird und kann, wenn ihr der Gesang einmal nicht mehr zu Gebote, sie gleichwohl aber an die Bühne gefesselt seyn sollte. Daher möchten wir sie denn auch mit einem Worte nur eine vortreffliche singende Schauspielerin, oder, soll sie einmal der Musik vornehmlich angehören, nur eine heroisch-tragische Sängerin nennen. Was außer dem Bereiche dieser liegt, gehört, mit Rücksicht auf ihr Stimmvermögen, auch nicht der Schebest an, die eben deshalb auch nur in einem weniger großen Rollenkreise sich bewegt. Als Romeo, Fidelio, Medea, auch noch als Norma, leistet sie in Wahrheit Großes, ja Vollkommenes, weniger als Desdemona, Alice, Rosine ꝛc., wo nicht so sehr als dort die Handlung und zwar die energische Handlung vorwaltet. Schreiber dieses sah sie in all' den Rollen, und weiß sich daher auch die Gründe der oft bis ans Unglaubliche gränzenden Ueberschätzung zu erklären, womit die Leistungen der Sch. wohl schon in Zeitschriften hie und da besprochen worden sind: sie liegen in dem ungleich mächtigeren Eindrucke, den ein energisch Aeußerliches, als ein abstract Inneres, eine rein ätherische Schöne, wie sie nur in der wahren Klangwelt zur Gestaltung kommen kann, aber auch muß, auf die Oberflächlichkeit macht, die — sollte man es glauben — hier schon so weit ging, daß sie aus lauter Begeisterung für die Sache den Satz aus

jenen Leistungen, überhaupt dem Erscheinen der Schebest auf der Bühne, herzudemonstriren versuchte, daß nicht der Gesang, sondern das Spiel, nicht die Musik, sondern die Handlung Hauptsache in der Oper (!) sey. Lassen wir ihr den Glauben, wenn sie ihn einmal haben will. Auch dem hohen Genius, der nach diesseitigem Zeugnisse unserer Künstlerin inwohnen soll und mit so reichem Wortgepränge oft hervorgehoben wird, können wir so lange unsere Anerkennung nicht schenken, als die Darstellungen, welche sie ganz aus sich selbst zu schaffen hat, schlechterdings keinen Vergleich aushalten mit denen, wo ihr große Vorbilder vorschweben, oder wo die leitende Kunst eines andern großen Mimen ihren Einfluß geltend machen konnte. Immer bleibt es ein höchst schätzenswerthes Talent aus gegebenem Stoffe ein schönes Kunstwerk hinzustellen, der Genius jedoch erwärmt sich nie an fremdem Feuer. Was gediegener Unterricht, unterstützt von einem guten Talente, in der Kunst zu erreichen vermag, hat er an der S. erreicht; ein höherer Maaßstab aber darf nie an ihre Leistungen gelegt werden. Dr. Sch.

Schechner-Waagen, Nanette, unstreitig die größte dramatische Sängerin der neueren Zeit, geboren zu München 1806 von armen Eltern (Schechner). Den ersten Unterricht im Gesange und Clavierspiele erhielt sie von einem Schauspieler Namens Weber. Dann trat sie in das Chorpersonal bei der italienischen Oper ein. Ihre großen Anlagen u. ihre bewunderungswürdige Stimme wurden sehr bald bemerkt; aufs glänzendste jedoch trat dieselbe bei folgender Gelegenheit hervor. Die berühmte Grassini kam nach München und wünschte in einzelnen Scenen der Oper „die Horatier und Curiatier" von Cimarosa aufzutreten. Da sich aber Niemand bei dem Theaterpersonal fand, der die Parthie des Curiatio hatte ausführen können, so suchte sie sich selbst aus der Gesangschule, in der sich Nanette S. damals befand, diese aus. Nur mit großem Zagen wagte es die junge Sängerin, neben einer solchen Meisterin aufzutreten, zumal da kurz zuvor die Sessi in München gewesen war und die Parthie des Curiatio mit dem außerordentlichsten Beifalle gesungen hatte. Auch hatte sich im Publikum bereits eine sehr ungünstige Stimmung gegen die Anfängerin verbreitet, welche es anmaßlicherweise unternehmen wollte, nach einer solchen Vorgängerin aufzutreten. Der eigene Vater derselben mußte im Vorsaale anhören, wie mehrere junge Leute sich verabredeten, diese Verwegenheit durch Zischen und Pochen zu bestrafen. Doch kaum waren die ersten Töne ihres wunderbaren Organs erklungen, so verwandelte sich der Unwille in das allgemeinste Erstaunen. Denn, obgleich noch wenig ausgebildet, überdeckte doch die Schönheit u. Fülle dieser Stimme Mittel u. Wirkung der schon alternden berühmten Künstlerin dergestalt, daß diese in Verwirrung gerieth und dadurch minder gut sang als gewöhnlich. Der Schatz war aber entdeckt, und schnell fanden sich nun auch hinreichende Hände, ihn zu heben, das reine Metall dieser Stimme aus seiner verborgenen Tiefe ans Licht zu fördern und durch Kunst dessen Werth zu erhöhen. Die Königin Caroline von Baiern trug die Sorge für die Ausbildung der Sängerin. Um sie für die italienische Oper zu erziehen, ließ sie dieselbe im Italienischen unterrichten, und zu Gesangslehrern wurden ihr der Capellmeister Orlandi und der selbst treffliche Sänger, aber noch bessere Lehrer Ronconi beigegeben. Der Erste übte sie besonders im Solfeggio, der Andere unterrichtete sie im Vortrage, dem eigentlich Schönen der Gesangskunst. Die erste Rolle, in welcher die junge Sängerin jetzt auftrat, war die Gräfin im „Figaro." Hier entwickelte sich auch bereits ihr Talent für edle, seelenvolle Darstellung und jener tief eingeborne Kunstsinn, der überall in der wahrhaften Schönheit auch die reine Naturwahrheit entdeckt u. zur Anschauung bringt. Indessen war

das italienische Theater in München doch nicht der entsprechende Wirkungskreis für ein so hohes, ächt deutsch seelenvolles Talent. Nach 2 Jahren ging die Sängerin nach Wien, wo sie ungemeinen Beifall errang, aber im Ganzen nur sehr wenig und meist in untergeordneter Sphäre beschäftigt wurde. Da kam sie 1827 nach Berlin und trat zuerst als Emmeline in der „Schweizerfamilie" auf. So Großes sie schon leistete, so war sie in Norddeutschland doch kaum erst dem Namen nach bekannt, und es läßt sich begreifen, daß das Berliner Publikum, zumal da die Vorstellung an einem schönen Sommerabend statt hatte, nicht sehr zahlreich zuströmte. Kaum aber hatte die Sängerin die ersten Töne ihrer Stimme erklingen lassen, die Macht und Wohllaut in einem noch nie erlebten Grade vereinigte, so war die ganze Versammlung wie von einem elektrischen Schlage entzündet, und das Haus erscholl von einem stürmenden Jubel des Beifalls, u. trat nun die Sängerin in einer Reihe größerer Darstellungen auf, so ward auch das Haus von der herzudrängenden Menge fast erstürmt. Ihre größten Rollen waren Fidelio, Iphigenia und die Vestalin, welche sie erst in Berlin einstudirte, so daß sie also auch hier erst auf das wahre Feld ihres Berufs geführt wurde. In welchem Grade ihre Leistungen hervorragten, läßt sich daraus abnehmen, daß sie diese Erfolge zu einer Zeit errang, wo einerseits die Sontag in ihrer frischesten Blüthe der Enthusiasmus der Berliner so ungemein entzündet hatte, andererseits die Catalani, zwar auf ihrer letzten Reise durch Europa, dessen ungeachtet aber noch eine staunenerregende Erscheinung, als ihre Nebenbuhlerin auftrat. Soll die deutsche Sängerin mit jener erhabenen Italienerin verglichen werden, so würde der Unterschied zwischen beiden Individuen, sowohl was Gesang als was Auffassung anbelangt, eben der seyn, der sich schon in der Nationalität ihrer Völker ausspricht. Das Organ der Catalani war unstreitig noch mächtiger, noch metallner, ihr großartiger Vortrag mit italienischem Feuer durchglüht; dagegen drang der Ton der Schechner seelenvoller in die Brust, und wo er die ganze Macht seiner Schwingen regte, setzte er mehr, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, das Herz als das Ohr in Staunen. Die Begeisterung, zu welcher die Catalani hinriß, glich den schäumenden Wogen eines Cataraktes der Apenninen, während die S. ihre Zuhörer auf den prächtigen Wellen eines deutschen Stromes dahintrug, in dessen Tiefen sich der vaterländische Himmel klar wiederspiegelt. Darum gewann sie auch einen wahrhaften Volksantheil, und ihre Triumphe waren nicht solche, die man über ein Theaterpublikum erlangt, sondern sie mußten national genannt werden; der Abschied, den sie als Julia in der „Vestalin," nach einem Aufenthalte von nur ein Paar Monaten, mit dem sie sich aber einen unsterblichen Namen in der Kunstgeschichte erworben hat, 1827 von dem Berliner Publikum nahm, kann das beweisen. Einen schöneren feierte wohl noch nie eine Künstlerin. Es war ein Sieg, der nicht blos durch den stürmischen Jubel einer Patheibegeisterung, welche niemals aus der innersten Brust stammt, verkündet wurde, sondern wahrhaft das deutsche Herz nahm Antheil daran und schlug eben so begeistert, als der äußerliche Beifall sich brausend vernehmen ließ; es war ein Sieg der Seele über die Seele, und fast kein Auge blieb trocken. Nach München zurückgekehrt, befiel sie leider eine langwierige Krankheit, die ihrer Stimme einen Theil jener unbedingt siegenden Kraft nahm, mit welcher sie dieselbe z. B. im 2ten Acte des „Fidelio," in der „Vestalin" bei der Stelle „Er ist frei," und an anderen Orten geltend zu machen wußte. Indeß war ihr der ganze rührende Reiz geblieben, ja hatte sich eigentlich noch erhöht, u. als sie 1829 eine zweite Kunstreise nach Norddeutschland und namentlich nach Berlin machte, war auch die Aufnahme

wieder jene alte enthusiastische. In Berlin wurden ihr die glänzendsten Anträge zu einem dauernden Aufenthalte gemacht, allein ihr Verhältniß zu München, wo sie sich nun auch 1832 mit einem gewissen Lithographen Waagen verheirathete, war zu fest begründet. 1833 unternahm sie eine dritte u. abermals gleich erfolgreiche Reise zu Gastdarstellungen nach Norddeutschland u. vornehmlich zwar nach Berlin. In neuerer Zeit aber hat ihre Stimme in Wahrheit durch eine oft wiederkehrende Brustkrankheit und geschwächte Nerven gelitten, weshalb sie denn auch 1835 gänzlich von der Bühne abtrat und sich in ein still häusliches Leben zurückzog. st.

Sched oder Sedius, Paul Melissus, geboren zu Mellerstadt bei Würzburg am 29sten December 1539, wurde nach vollendeten Studien 1564 von Kaiser Ferdinand zu Wien als Poet gekrönt, lebte dann einige Zeit zu Leipzig, Wittenberg und am damaligen Würzburgischen Hofe; hierauf als Cadetten-Hofmeister zu Wien, und wohnte in der Kaiserl. Armee einem Feldzuge in Ungarn bei; reiste 1567 durch Frankreich nach Italien, wo er zum Comes Palatin, Ritter vom goldenen Sporn und römischen Bürger ernannt wurde; dann nach England, und folgte 1571 endlich einem Rufe als Rath, Professor und Bibliothekar nach Heidelberg, wo er am 3ten Februar 1602 starb. Neben seiner Eigenschaft als Gelehrter war er zugleich ein großer Tonkünstler, und gehörte zu den fleißigsten und gediegensten Kirchen-Componisten seiner Zeit. Wie die Zwickau'sche Chronik meldet, hat er eine große Zahl Kirchenwerke geschrieben, die noch bis zum Jahre 1656 daselbst aufgeführt wurden und allgemeinen Beifall erhielten. Ein Werk 4- und 5-stimmiger Cantionen aus dem Jahre 1566 findet man von ihm auch noch gedruckt auf der Bibliothek zu München.

Scheer, Joseph Jakob, Cantor und Regenschori an der katholischen Pfarrkirche zu Löwenberg, geboren am 11ten November 1770 zu Kunzendorf unterm Walde, genoß den ersten Unterricht im Gesange und Orgelspiele von seinem Vater, der Cantor und Organist zu Kunzendorf war. Was die Mangelhaftigkeit dieses Unterrichts in manchen Stücken zu wünschen übrig ließ, ersetzte er durch Fleiß. Schon als Knabe spielte er ziemlich alle gangbaren Instrumente, und erlangte dadurch die Bekanntschaft mit denselben, die ihm nachgehends bei seinen Compositionen so gut zu statten gekommen ist. In den Jahren seiner Jugend blühete in der Gegend um Löwenberg die Tonkunst. Fast jede bedeutende Herrschaft hatte ihr eigenes Quartett oder eine kleine Capelle, und darunter lebten mehrere treffliche Musiker. Besonders behauptete die Cammermusik des Grafen von Röder auf Hohlstein unter dem Director Scholz einen hohen Rang. Und hier war es, wo S's Talent sich zuerst entfaltete und an den Aufführungen der gediegensten Werke eine kräftige Nahrung fand. Einen nicht minder bedeutenden Einfluß auf seine künstlerische Bildung hatte der freundschaftliche Umgang mit Joseph Schnabel, der damals in Paritz bei Naumburg Schullehrer war. Beide trafen nämlich ziemlich regelmäßig bei dem Concerte in Hohlstein ein. Scheer erlangte in der Gegend bald den Ruf eines ausgezeichneten Musikers. Bei der Fürstin von Hohenzollern-Hechingen zu Hohlstein machte er die Bekanntschaft Himmels, und mit diesem spielte er oft zusammen am Claviere. Auch von Zelter und Lauska ward er sehr geschätzt, namentlich als Clavier- und Orgelspieler. 1800 führte ihn ein Ruf in sein jetziges Amt zu Lowenberg, und er hat seitdem zwar im Stillen, aber dennoch viel Gutes daselbst für die Kunst gewirkt, sowohl als Dirigent, wie als Lehrer und Componist. Seine Kirchen- und Concertmusiken gehören zu den gelungensten. Unter seinen vielen Schülern zeichnen sich besonders aus der Dr. Pohl in Löwen-

berg und der Cammermusikus Joseph Töpler, früher in Dresden, jetzt in Coburg. Die zahlreichsten seiner Compositionen sind Maurer-Gesänge, worunter auch eine herrliche Cantate zur Einweihung des neuen Logengebäudes in Löwenberg. Lwe.

Scheibe, Johann, war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Universitäts-Orgelbauer zu Leipzig und ein tüchtiger Mann seines Fachs. 1715 erbauete er unter anderen das prächtige 54stimmige Werk in der Pauliner-Kirche zu Leipzig; dann ein anderes von 22 Stimmen in der Johanniskirche daselbst, das Seb. Bach selbst für eins der gelungensten Orgelwerke erklärte. Auch erfand Sch. ein eigenes Schnarrwerk ohne Rohr, und eine Maschine, die Bälge ohne alle menschliche Hülfe in Bewegung zu setzen.

Scheibe, Johann Adolph, Sohn des vorhergehenden, geboren zu Leipzig 1708, widmete sich von der frühesten Kindheit an der Musik, und hatte neben einem bedeutenden Talente auch eine seltene Liebe zu derselben. Wo sich nur ein Instrument regte, drängte er sich hinzu. Doch durfte er, auch wohl weil er in seinem 6ten Jahre schon durch eine Unvorsichtigkeit eines Lehrlings seines Vaters das rechte Auge verloren hatte, erst in seinem 9ten Jahre anfangen, Clavierspielen zu lernen, und nach längerer Unterbrechung erst in seinem 14ten Jahre es wieder fortsetzen. Nach dem Willen seiner Eltern sollte er nämlich die Rechte studiren, u. 1725 bezog er zu dem Zwecke auch die Academie zu Leipzig. Doch verlor der Vater in diesem Jahre auch durch Betrug einen bedeutenden Theil seines Vermögens, so daß er außer Stand gesetzt war, den Sohn bei seinen Studien zu unterstützen, und nun folgte dieser mit allem Ernste und Fleiße seiner Lieblingsneigung, übte Orgel und Clavier, und studirte nach musikalischen Lehrbüchern auch die Composition. Daneben besuchte er noch einige philosophische Vorlesungen, besonders solche, die in irgend einer Weise zur Kunst in Beziehung standen. 1730 trat er als Musiklehrer zu Leipzig auf. 1735 machte er als Claviervirtuos eine Reise nach Prag, und darauf nach Gotha. 1736 war er in Sondershausen und Hamburg, wo er eine Oper componirte, und nachgehends die Zeitschrift „der kritische Musikus" gründete, die in wöchentlichen Lieferungen erschien und seinen Ruf verbreitete. 1739 schrieb er eine Abhandlung über die musikalischen Intervalle und Geschlechte. 1740 berief ihn der Markgraf von Brandenburg-Culmbach zu seinem Capellmeister. Auch als solcher setzte er, ungeachtet mancher Anfeindungen, namentlich von Mitzler und Schröter, den kritischen Musikus rüstig fort. 1744 endlich führte ihn ein Ruf als Königl. Dänischen Hofcapellmeister nach Copenhagen. Nun gab er 1745 jene Zeitschrift mit vielen polemischen Zusätzen vermehrt noch einmal im Ganzen zu Leipzig heraus; schrieb ferner eine „Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik, insonderheit der Vocalmusik," eine „Abhandlung über das Recitativ," „Ueber die musikalische Composition" (1773), componirte viele Freimaurerlieder, Cantaten, Schullieder, gegen 150 Kirchenmusiken, wohl eben so viele Flötenconcerte, gegen 30 Concerte für die Violine, nicht weniger als 70 Sinfonien, viele Claviersachen, namentlich Trio's und Solo's, das Singspiel „Thusnelde," dem er auch in einem Vorberichte eine Abhandlung über das Singspiel überhaupt vorausschickte, und das so gelungene Oratorium „die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (von Ramler), und erwarb sich durch diese fast beispiellose Thätigkeit sowohl als Componist wie als Schriftsteller einen bedeutenden Ruf, bis Sarti nach Copenhagen kam und mit seiner süßen, tändelnden Musik die Menge bezauberte. Nun ward Scheibe, in dessen Compositionen Ernst und Würde herrschte, bald vergessen; nur in der gelehrten Welt behielt er als gründlicher Theore-

tiker noch einen Namen, und mit Recht. Deshalb versuchte er es denn auch, als er seinen Abschied mit 400 Rthlrn. Pension erhalten hatte, noch ein großes Werk über die musikalische Composition in 4 Theilen zu verfertigen, aber er starb vor der Vollendung im April 1776, eben als der erste Band (in 4.) die Presse verlassen hatte. Von den Compositionen sind die wenigsten gedruckt, die theoretischen Werke aber erschienen fast sämmtlich im Buchhandel. ††.

Scheibel, Gottfried Ephraim, geboren zu Breslau 1696, und auch dort gestorben 1759, als Schulcollege am Elisabethan, wo er früher studirt, in Leipzig aber Theologie gehört hatte. Er galt seiner Zeit für einen gelehrten musikalischen Literator, und beförderte nachstehende Werke zum Drucke: „Geschichte der Kirchenmusik alter und neuer Zeiten;" „Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutigen Tags beschaffen ist, in 8 Capiteln: 1) Von der Kirchenmusik überhaupt, 2) Von deren Endzweck, 3) Von der Kirchenmusik in specie, 4) Von ihren Nothwendigkeiten. 5) Daß die Kirchenmusik mit der weltlichen in der Movirung der Affekte Nichts gemein habe, 6) von den unterschiedenen Arten derselben, 7) Von der Bestellung eines Chori musici in der Kirche: der Director soll eine christlich-honette Aufführung besitzen, weder geizig noch wollüstig seyn, auch ein wenig in der Welt sich umgesehen haben, um Bierfiedler von Virtuosen unterscheiden zu können; 8) Von der Materie der Kirchenmusik, oder wie ein musikalischer Text beschaffen seyn muß; „Musikalisch-poetisch-andächtige Betrachtungen über die Evangelia;" „Ein Kirchen-Jahrgang." Die versprochene Schrift „Von denen Sünden derer Musicorum" scheint jedoch nicht zur Oeffentlichkeit gelangt zu seyn. 18.

Scheibler, Heinrich, durch mehrere höchst wichtige akustische Untersuchungen und dahin gehörige interessante Schriften, auch Verbesserungen der Aura, in der musikalischen Welt rühmlichst bekannt, ist Besitzer einer bedeutenden Seidenwaaren-Manufacturie in Crefeld, und jetzt in einem Alter von ungefähr 50 Jahren, überhaupt aber ein sehr interessanter, vielseitig und nirgends blos oberflächlich, sondern wahrhaft tief gebildeter Mann. Seine Lebensgeschichte möchte indeß weniger hieher gehören; begnügen wir uns daher auch mit dieser kurzen Anzeige, und um so mehr, als von seinen Leistungen auf dem Gebiete der Akustik theils unter diesem, noch ausführlicher aber in dem Artikel Stimmung gehandelt wird, und über seine Verbesserungen der Aura der Artikel Maultrommel das Nöthige mittheilt. Dr. Sch.

Scheid oder Scheidt, Samuel, geboren zu Halle 1587 u. gestorben daselbst als Capellmeister des Administrators Christian Wilhelm am 14ten März 1654, war einer der berühmtesten deutschen Tonsetzer seiner Zeit, und erstaunen muß man über den ungeheuren Kunstfleiß und die große contrapunktische Gelahrtheit, welche er in seinen Werken an den Tag legt. Es bestehen diese meistens in Kirchensachen, geistlichen Cantionen und Kirchen-Concerten für 1 bis 12 Stimmen, aber auch 2 Büchern 4- bis 6stimmiger Paduanen, Gagliarden, Allemanden ꝛc., und endlich dem wichtigsten, was er hinterlassen hat: einer Tabulatur (Tabulatura nova) in 3 Theilen (1624). Unter vielen Variationen über Choral- und andere Melodien, Fugen, Magnificate, Toccaten ꝛc. enthält dieselbe im 3ten Theile auch eine merkwürdige 6stimmige Fantasie, auf 6 besondere Linien geschrieben, wovon die beiden untersten den beiden Füßen angehören, so daß ein doppeltes obligates Pedal durch das Stück vorwaltet, und ein ziemlich eben so gehaltenes 6stimmiges Benedicamus. Auch soll S. nach Einigen eine Abhandlung über die Com-

position geschrieben haben, die jedenfalls aber Manuscript geblieben ist. Gewöhnlich ward S. nur einer der 3 berühmten oder großen S genannt. Für die 3 größten Tonsetzer seiner Zeit hielt man nämlich Schütz, Schein und Scheid, und da die Namen derselben sämmtlich nur einsylbig sind und mit S anfangen, so nannte man sie auch Scherzes halber nur die 3 großen S, welcher Ausdruck übrigens sich bis in die neueste Zeit fortgepflanzt hat.

Scheidemann, Heinrich, berühmter Organist, geboren gegen 1600 zu Hamburg, wo sein Vater, Hans Scheidemann, Organist an der St. Catharinenkirche war. Um 1616 schickte ihn dieser, auf Kosten des Kirchenvorstands von St. Catharina, zu dem damals weltberühmten Organisten Schweling zu Amsterdam, um bei demselben das bereits begonnene Studium der Musik zu vollenden, und sich auch als Orgelspieler noch mehr auszubilden. Nach Hamburg zurückgekehrt, erwarb er sich durch seine Kunstgeschicklichkeit bald ein bedeutendes Ansehen. Rist pflegte ihn nur den vortrefflichen Arion der Stadt Hamburg zu nennen. Als der Vater starb (1625), ward er zu dessen Nachfolger ernannt, und blieb nun auch an dieser Stelle bis ebenfalls zu seinem Tode, der 1654 erfolgte. Sein Ruf als Organist war so groß, daß man es seinem Nachfolger Reinike zur Verwegenheit anrechnete, in die Stelle eines Scheidemann getreten zu seyn. Zu den Choralmelodien, welche er componirt hat, gehört auch die allgemein bekannte „Wie schön leucht' uns der Morgenstern." Außerdem setzte er die Rist'schen Lieder, welche in 5 Theilen erschienen. N.

Scheiden, sind bei den Orgelbauern die in der Form eines Oblongums ausgeschnittenen Löcher in dem Vorbrette des Pedals, in welchen sich der vordere Theil der Pedaltasten bewegt.

Scheidler, Johann David, Herzogl. Gotha'scher Cammer-Violoncellist, geboren 1748, und gestorben am 20sten October 1802, stand in dem Rufe eines ausgezeichneten Künstlers. Zwei Sammlungen kleiner Clavierstücke fanden zu ihrer Zeit vielen Anwerth. Für sein Instrument hat er ohne Zweifel auch Verschiedenes geschrieben, jedoch nicht herausgegeben. Seine Frau, Sophie, geb. Preysing, wurde als gebildete Theater- und Concertsängerin gerühmt. 81.

Scheidt, s. Scheid.

Scheiffelhut, Jakob, fleißiger und zu seiner Zeit auch beliebter Componist aus dem Ende des 17ten und Anfange des 18ten Jahrhunderts, war bei der St. Annenkirche zu Augsburg angestellt. Als sein Todesjahr darf man 1714 annehmen; mit Gewißheit läßt sich dies jedoch nicht mehr bestimmen, wie überhaupt sonst Etwas aus seinem Leben. Von seinen fWerken findet man einige Sonaten, Märsche, Allemanden, Couranten ꝛc. ür 2 Violinen und Violoncell.

Schein, Johann Herrmann, einer der berühmten 3 S des 17ten Jahrhunderts (s. Scheid) und wirklich auch ausgezeichneter Tonsetzer, ward geboren am 20sten Januar 1586 zu Grünhayn. Sein Vater war Prediger daselbst. Derselbe starb früh; deshalb brachte ihn seine Mutter nach Dresden, wo er durch Vermittlung des Oberhofpredigers Dr. Polyc. Leyser sogleich als Discantist in die Churfürstl. Capelle aufgenommen ward, in der er 3 Jahre verweilte. Am 18ten Mai 1603 ging er dann von Dresden ab, und ward als Alumnus in Schulpforte aufgenommen. Später studirte er zu Leipzig Theologie, nebenbei aber auch mit viel Fleiß Musik, und um 1610 schon hatte sein Name in der musikalischen Welt einen schönen Klang, besonders durch 5stimmige Lieder und 4stimmige Concerte, welche er

1609 und 1612 zu Leipzig herausgab. 1613 berief ihn der Herzog Johann Ernst als Capellmeister nach Weimar; 1615, als der Cantor Sethus Calvisius zu Leipzig starb, erhielt er dessen Stelle, und hier in Leipzig beendigte er auch sein Leben 1630, kaum 43 Jahre alt. Seine ferneren Compositionen bestanden fortwährend meist in mehrstimmigen Vocalsachen, Liedern, geistlichen Concerten ꝛc. Gerber theilt von den noch vorhandenen gedruckten ein ziemlich vollständiges Verzeichniß mit; darunter auch ein Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession, besonders für die Leipziger Kirchen (1627). O.

Scheinlein, 1) Matthäus Friedrich, geboren 1710 u. gestorben zu Langenfeld, wo er eine Reihe von Jahren als Violin- und Harfenspieler, wie als Geigeninstrumentenmacher gelebt hatte, 1771. Auch Harfen verfertigte er, und seine sog. Davidsharfen wurden in einem noch höheren Werthe gehalten als seine Violinen, deren Baukunst er mit großen Opfern in Tyrol erlernt hatte, wohin er deshalb zu verschiedenen Malen gereist war, und dann durch viele eigene Versuche. Unter seinen 6 Kindern zeichnete sich später besonders sein dritter Sohn — 2) Johann Michael, als Geigeninstrumentenmacher aus. Derselbe ward 1751 zu Langenfeld geboren und war stets in des Vaters Gesellschaft, dessen Fabrik in Langenfeld er auch nach dessen Tode fortsetzte. Seine Instrumente waren denen von Jakob Stainer sehr ähnlich, nur nicht so hoch gewölbt, aber im Uebrigen von vielleicht noch größerem Corpus.

Scheinpflug, Christian Gotthelf, geboren 1722, widmete sich zuerst der Gesangskunst und stand auch eine Zeitlang als erster Tenorist in der Fürstl. Capelle zu Rudolstadt; dann studirte er aber auch die Composition, übte sich noch auf mehreren Instrumenten fleißig, namentlich auf der Violine, und ward 1753, als Gebel starb, zu dessen Nachfolger im Capellmeisteramte befördert. Hiller schätzte ihn als einen der gediegensten Kirchencomponisten, und die 2, übrigens nicht ganz vollständigen, Jahrgänge Kirchenmusik, welche er hinterlassen hat, beweisen auch nicht nur seine gründlichen Kenntnisse in der Harmonie, sondern auch seinen Reichthum an schönen Melodien. Ausserdem ist von ihm noch die Oper „Mithridat" bekannt, welche 1754 zu Rudolstadt mit vielem Beifalle aufgeführt ward. Er starb daselbst 1770.

Schelble (Vorname?), ward 1787 zu Hüfingen bei Donaueschingen geboren, und erhielt hier auch, sobald er sich der Kunst zu widmen beschlossen hatte, seine erste Ausbildung. 1808 kam er nach Stuttgart und ward als Tenorist bei der Oper angestellt; doch waren seine Leistungen als Sänger an sich nie bedeutend. Patroclus in „Achill," Jacob in der „Schweizerfamilie," u. Bredan in der „Camilla" mögen als seine hauptsächlichsten Rollen genannt werden. Großen Werth hatte er dagegen als Musiker überhaupt und namentlich als Lehrer. Daher ward er 1812 auch bei dem Musik-Institute angestellt, das damals auf Befehl des vorigen Königs von Würtemberg zu Stuttgart neu errichtet und mit dem Waisenhause daselbst in Verbindung gesetzt wurde. Guter Clavierspieler hatte er vornehmlich den Unterricht auf diesem Instrumente zu besorgen, und er muß zu den bedeutendsten Lehrern gezählt werden, die an dieser Schule wirkten, u. was ein Pezold und Andere jetzt leisten, die in derselben ihre musikalische Ausbildung erhielten, verdanken sie hauptsächlich wohl den ernsten Bemühungen und den gründlichen Kenntnissen wie pädagogischen Fertigkeiten u. Anlagen Schelble's, der sich auch damals schon als Componist, namentlich von Liedern, Duetten, Terzetten und Quartetten für Instrumente, und einigen Claviersonaten, wie endlich der Oper „Graf Adalbert" von Krebs, und

mehreren Gelegenheitsmusiken zu Festlichkeiten an dem Hofe des Königs Friedrich von Würtemberg hervorthat. 1814 gab er jene seine Stellung in Stuttgart freiwillig auf, und ging nach Wien, wohl mehr um der weit größeren musikalischen Kunstanstalten jener, in dieser Hinsicht von jeher berühmt gewesenen Kaiserstadt willen, als um vielleicht als Sänger eine bedeutendere Rolle zu spielen, denn S. glühte wie Wenige für die Kunst überhaupt, ohne Rücksicht auf eigenen persönlichen Ruf. Von Wien wandte er sich später nach Preßburg, und von da kam er auf einer weiteren Reise durch Deutschland, die seinen angebornen Sinn für alles Schöne in der Kunst so hoch belebte, endlich nach Frankfurt am Main, wo er für immer angestellt ward, und als Lehrer wie als Componist, besonders aber als Gründer des unter seiner vieljährigen Leitung so berühmt gewordenen Cäcilien-Vereins so unaussprechlich Viel für Hebung der Kunst und Verbreitung des Sinnes für dieselbe, besonders im Dilettantenkreise, gewirkt hat. 1834 mußte er Krankheits halber die Leitung dieses Vereins abtreten, wie überhaupt aller anhaltenden Thätigkeit entsagen. Alle angewandten Mittel, sein Uebel, das besonders in einer krankhaften Disposition seiner Gehirnsnerven seinen Grund haben mochte, zu heben, waren vergebens. Sommer 1836 ging er daher von Frankfurt weg u. zog nach Hüfingen, wo er sich einen Garten kaufte, um, mitten in den reinsten Naturfreuden, durch vielfache körperliche Beschäftigungen vielleicht einige Linderung zu finden; allein schon am 7ten August 1837 endete ein heftiger Schlaganfall binnen wenigen Tagen dort sein Leben. In seinen jüngeren Jahren war S. ein eifriger Liebhaber der sog. galanten und modernen Musik. In diesem Sinne sind denn auch jene seine Oper u. die ersten Claviersonaten abgefaßt, welche er geschrieben hat. Später jedoch wandte er sich dem höheren und ernsteren Style zu, und mit einer Liebe und Innigkeit, daß jede nur scheinbare musikalische Tändelei ihm eine Entweihung des Heiligsten erschien. Und so fromm, wie er als Künstler dachte und fühlte, lebte er auch als Mensch. Ein namhafter Genosse, der mehrere Jahre lang in Stuttgart mit ihm zusammenlebte u. wohnte, urtheilt in dieser Beziehung so über ihn: „S. war der einzige Mensch, den ich in meinem Leben kennen gelernt habe, dem man so ganz trauen durfte, und der auch keinen Feind auf der Welt hatte, weil er selbst keine Feindschaft kannte.“ S's Compositionen werden in Frankfurt und in Stuttgart von Künstlern und Liebhabern auch immer mit einer gewissen Rührung aufgeführt. Die neueren unter denselben gehören ausschließlich der Vocalmusik an, und sind Lieder, Duette, Quartette und Chöre, alle im reinen, ernsten, frommen Style gehalten. A.

Schelle, Johann Thomas, zuletzt Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, geboren zu Geysingen im Meißnischen Kreise, wo sein Vater, Joh. S., Cantor war, kam in seiner Jugend als Sänger in die Churfürstl. Capelle zu Dresden, und von da nach Wolfenbüttel, wo ihn Herzog Anton Ulrich, als er im Begriff war, die Universität Leipzig zu beziehen, bei der Abreise mit einem Ringe von seinem Finger beschenkte. Nach Vollendung seiner Studien zu Leipzig, wo er bei dem Organist Gerhard Preiser gewohnt hatte, erhielt er einen Ruf als Cantor nach Eilenburg, kam von da jedoch bald als Cantor und Musikdirector wieder nach Leipzig an die Thomasschule. Er starb hier 1700 oder 1701, u. hinterließ mehrere Jahrgänge Kirchenmusiken und andere Compositionen, von denen aber keine gedruckt worden ist als die Melodien zu Joach. Feller's „andächtigem Studenten“

Schelle, 1) überhaupt ein Werkzeug, das einen hellen Ton hervorbringt, denn das Wort kommt her von Schall und Schallen; daher 2) auch

so viel als kleine Glocke oder Klingel; 3) hohle, runde Körper von getriebenem Messing- oder Silberblech, auch sog. Glockengut, in welchem ein Kügelchen von Eisen sich befindet, das beim Schütteln an die Seiten der Schelle anschlägt und diese nun hell klingen macht. Jede S. besteht aus 2 Halbkugeln, welche am Rande zusammengelöthet sind; die andere Hälfte hat einen langen, schmalen Ausschnitt, damit der Ton heller werde; an der oberen Hälfte ist eine Oese, um die S. an einem andern Gegenstande befestigen zu können. Die Schellen waren ehemals an den Kleidern ein Zeichen der Pracht; die Kleidung des persischen Königs war mit vielen Schellen besetzt und später ahmte man diese Sitte selbst in Rom nach, trug aber deren blos noch an dem Gürtel. Einen wesentlichen Theil der Verzierung machten die Schellen am Rock des Hohenpriesters bei den Juden aus; hier waren sie rings an den Saum des Kleides abwechselnd mit rothen Troddeln gesetzt; noch vorhanden ist dieser Gebrauch, wiewohl in geringem Maaße, in der katholischen Kirche, eingeführt seit dem Verfall des Christenthums. Die Schellen, welche zur Kirchenmusik der Juden gehörten und angewendet wurden, besonders bei der feierlichen Abholung der Bundeslade, hat man für eine Art Becken gehalten. In Deutschland waren Schellen im 11- bis 14ten Jahrh. bei Männern u. Weibern ein Theil des Schmuckes; man trug sie an Panzern, Wehrgehängen, Staatskleidern ꝛc., die Weiber am Gürtel, an Schuhen, wo man sie noch in Indien trägt. Später kamen die Schellen meist nur an Narrenkappen vor. In der Tatarei tragen die Postillons noch Schellengürtel, um dadurch ihre Ankunft anzukündigen. Jetzt werden die Schellen vorzüglich benutzt, um Pferdegeschirre damit zu besetzen, wo viele Schellen zusammen dann ein Schellengeläute heißen, das neuerer Zeit selbst in harmonischem Zusammenklange verfertigt wird. a.

Schellencymbel, veraltetes Instrument von ziemlich derselben Beschaffenheit wie die Glockencymbel, das also aus einem Gestelle bestand, woran Schellen befestigt waren, die durch einen Stoß oder ein Schütteln des Instruments zum Klingen gebracht wurden, wie die Glocken an dem Halbmond bei unseren Janitscharenmusiken. Die Hebräer hatten das Instrument schon; bei ihnen hieß es Tseltselim, ward aber nicht im Tempel gebraucht.

Scheller, Jakob, ein Epoche machender genialer Violinvirtuose, wurde am 16ten Mai 1759 zu Schettal, ohnweit Rackonitz, einer böhmischen, dem Hause Fürstenberg gehörigen Herrschaft, geboren und studirte, zum Religiosen bestimmt, im Prager Jesuiten-Collegium. Liebe zur Tonkunst und vielleicht mehr noch zur ungebundenen Lebensweise verleidete ihm aber seinen künftigen Stand. Er sagte also Valet der Theologie und ging, ein bartloser Jüngling, über Wien nach München, wo Gröner im Violinspiel sein Lehrer wurde. Zwei Jahre hindurch stand er im Orchester der Mannheimer Bühne, und Vogler nahm mit Rath und That väterlich sich seiner an. Bald aber entwischte das flügge gewordene Vögelein, trieb eine Zeitlang in der Schweiz, in Italien und Frankreich sich herum, und fand nach der Heimkehr auf deutschem Grund und Boden eine Anstellung als Concertmeister in der Herzogl. Würtembergischen Hofcapelle zu Mömpelgard. Vielleicht hätte der unruhige Geist wohl gar länger noch als 7, freilich eine Ewigkeit ihm dünkende, Jahre dort ausgehalten, wenn nicht 1791 durch die einrückenden Neufranken ein Strich in die Rechnung gemacht worden wäre. S. ergriff sofort wieder den Wanderstab, und durchpilgerte das heilige römische Reich die Kreuz und Queere. Durch den Wahlspruch: „Wie gewonnen, so zerronnen!“ gestalteten sich seine pecuniären Verhältnisse immer mißlicher; bald hatte er zum Vortrag kein eigenes Instrument mehr; auch

nahmen Bacchus und Venus salbander ihn in die Mitte. Ersterer genirte ihn zwar keineswegs in seinen künstlerischen Gaukeleien; letztere aber, in Gestalt einer leichtfertigen Frauensperson, hatte als Reisegefährtin sich ihm angeklammert und fegte jede Ecke seiner Taschen, wo immer noch ein Deut versteckt liegen mochte, vollends rein. Was indessen fast eben so sehr in Schatten ihn stellte, war gänzlicher Mangel an Erziehung und Bildung, gemeine, rohe Sitten und ein empörender Eigendünkel. Demungeachtet mußte S., wiewohl dem Anscheine nach ein musikalischer Haselant, den größten Bravourspielern aller Zeiten zugezählt, ja gewissermaßen Paganini's Vorläufer genannt werden. Wie dieser konnte er Alles wagen und, wenn es nicht in gleicher Vollkommenheit gelang, nur sich selbst die Schuld beimessen. Auf einer fremden, oft mittelmäßigen Geige überwand er die stupendesten, wahrhaft herkulischen Schwierigkeiten: perlirte Läufe auf einen Strich durch mehrere Octaven — halbtönig, in rasender Geschwindigkeit — Terz- u. Sextengänge, Trillerketten über das ganze Griffbrett, Sprünge von einer Schwindel erregenden Höhe in des Abgrunds Tiefe, glockenreine Flageolet-Passagen — Alles in voller Kraft, Deutlichkeit, Präcision und tändelnd fast, als ob's nur Kinderspiel wäre. Zum Dessert kamen gewöhnlich sogenannte Tafelkünste: improvisirte vollstimmige Solo-Variationen; der Nonnen-Chorgesang, wobei die Tabaksdose an die Saiten postirt wurde; die falsche Harmonika, behufs welcher er den Bogen losschraubte, die Haare über die Saiten, den Stock aber unter das Instrument brachte, und so in langsamen Zügen, alle 4 Saiten zugleich anstreichend, fremdartige Accorde und wundersame Harmonien hervorzauberte. Mitunter pflegte es wohl auch zu geschehen, daß irgend eine der geborgten Violinen schlecht Stimmung hielt, und während des Spiels, im Verhältniß zum accompagnirenden Orchester, bedeutend tiefer wurde; das beirrte ihn aber keineswegs im Vortrage, also gewiß war er seiner Applicatur, und also sicher konnte er der Feinheit seines Gehörs vertrauen. Seit langer Zeit schon ist der Name dieses Genies, welches Müller in Itzehoe, der leider in Vergessenheit gerathene, ehrenwerthe Verfasser des Siegfried von Lindenberg, ein grasgrünes taufen würde, gleichfalls vom Schauplatze verschwunden; nicht unwahrscheinlich ist der von der Natur so reichbegabte, einem schönern Lose geweihte Künstler, trotz seines hochtrabenden Wahlspruches: „ein Gott, ein Scheller!" schmählich herabgekommen, dürftig, abgelebt, ungekannt und unbetrauert in irgend einem Erdenwinkel zu seinen Vätern eingegangen. —d.

In der That nahm Scheller's Leben dies traurige Ende: er starb 1800 in einem Dorfe in Friesland im höchsten Elend. In den letzten Jahren besaß er gar kein eigenes Instrument mehr, so daß er jedesmal, wenn er irgendwo spielen wollte, ein solches erst leihen mußte. d. Red.

Schemenauer, Franz Seraph, früher bedeutender Violinvirtuos, geboren zu Mannheim am 27sten October 1777, legte den ersten Grund zur Musik bei Georg Ritter, bildete sich im Violinspiel aber dann zu München unter Friedrich Eck, und studirte unter Danzi und Winter zugleich die Composition. 1790 trat er als erster Violinist in die Capelle zu München, und ist seitdem auch dort geblieben. Zu Anfange des laufenden Jahrhunderts machte er mehrere erfolgreiche Kunstreisen, namentlich 1805 nach Wien, wo er vielen Beifall erhielt.

Scheminith, hebräisches Wort, das sich in der Ueberschrift mehrerer Psalmen findet und hier verschieden übersetzt wird. Einige wollen darunter ein 8saitiges Instrument (Harfe), Andere einen achten Sängerchor verstehen. Allein das stimmt so wenig mit der Bildung des Worts als

seiner jedesmaligen Zusammenstellung mit Alamoth (s. d.) überein. Sch. heißt deutsch: achteste; wenn nun in der Bibel, z. B. 1 Chron. 15, 20 und 21, steht: zu spielen mit Lauten u. Nabeln auf Alamoth, u. mit Harfen auf Scheminith, so kann hier unmöglich an ein Instrument oder einen Chor gedacht werden; offenbar bildet es vielmehr den Gegensatz von Alamoth, u. so läßt sich annehmen, daß die Juden darunter verstanden, daß die Melodie (Alamoth), welche auf der Laute vorgetragen wurde, auf der achtesten Saite (Scheminith) oder um eine Octave tiefer auf der Harfe begleitet werden sollte. Diese Erklärung erscheint um so natürlicher, als die Harfen einen viel tieferen Tonumfang hatten wie die Nabeln, und die Instrumentalbegleitung der Hebräer wie der Griechen und Römer meist nur in dem Mitspielen der Melodie in der Octave bestand. Dr. Sch.

Schenk, Johann, wurde am 30sten November 1761 zu Wiener-Neustadt in Unter-Oesterreich geboren. Anton Tomaselli, Sänger an der Domkirche, fand Wohlgefallen an des Knaben schöner Naturstimme, und unterrichtete ihn, aus reiner Herzensgüte, sowohl im Gesange als im Clavierspiele. Im 10ten Lebensjahre kam S. als Chorknabe in den nahegelegenen Curort Baden, und erhielt von dem wackern Schuldirector Stoll die erste Anweisung im Generalbasse; auch übte er fleißig die Geige, und befreundete sich mit dem Gebrauche der Blasinstrumente. Zugleich fand er an dem dortigen Stadtpfarrer, Ignaz von Fröhlich, einen wohlwollenden Mäcen; von ihm bekam er mehrere moralische Bücher zum Geschenke, worunter Gellert's Oden und Lieder, aus welchen der jugendliche Tonsetzer einige zum ersten Compositionsversuche wählte. Später entwarf er eine Tanzparthie, Orchester-Menuetten, und wagte sich sogar an Sinfonien, nach Dittersdorf's und Haydn's Vorbild, freilich Alles blos nach dem Gehör berechnet, da zur Zeit gründliche Fundamental-Kenntnisse als verlässige Stütze dem Neophiten noch gänzlich ermangelten. Auf Empfehlung seines Protectors nahm ihn der Fürst-Erzbischof Cardinal Graf Migazzi 1773 mit nach Wien auf die Chur, und übergab ihn dem Domprediger Schneller. Dieser würdige Priester, damals der berühmteste Kanzelredner, ein besonderer Musikfreund u. Kenner, auch selbst fertig geübter Violinspieler, trug, insofern es mit dem Studium der übrigen Lehrgegenstände vereinbar war, emsig Sorge, das mehr u. mehr sich offenbarende Kunsttalent der Ausbildungsperiode entgegenzuführen. Von ihm ermuntert und durch den Beifall des väterlich geliebten Mentors belohnt, schrieb S. einige Quartette; Schneller legte solche in Partitur dem Hofcapellmeister Wagenseil, dessen Gewissensrath er war, zur Prüfung vor, und auf sein Vorwort nahm ihn dieser, durch den Probeversuch günstig gestimmt, in die Zahl seiner Schüler auf, in welcher sich auch Gallus und die Gebrüder Anton und Franz Tayber befanden. Mit dem Eintritt des Jahrs 1774 begann sofort der Lehrcurs nach Fux'sens Gradus ad Parnassum. Binnen den ersten 12 Monaten hatte der lernbegierige Zögling die Theorie des einfachen und doppelten Contrapunkts schon vollkommen inne; nunmehr gings zur praktischen Anwendung der abstrakten Regeln; der unermüdlich fleißige Eleve mußte, um des strengen Satzes immer mächtiger zu werden, Messen, Graduale's und Offertorien im Stilo alla capella ausarbeiten, wobei die Werke der classischen Italiener, namentlich Palestrina's, so wie jene seines Meisters, zum Muster dienten. Auch Seb. Bach's Präludien und Fugen, die Clavier-Suiten von Händel, so wie dessen Oratorien: „Alexanders-Fest," „Athalia," „Judas Maccabäus," „Messias," desgleichen Hasse's ernsthafte und Galuppi's komische Opern wurden vorgenommen, zergliedert und alle Kunstschönheiten entwickelt; für das tragische Fach blieb Gluck, der größte Dramatiker aller Zeiten, das ungetheilte Ziel des gemeinsamen Studiums.

Nach drei glücklichen, fruchtbringend durchlebten Jahren starb Wagenseil am 1sten März 1777, und dieser, obwohl lange vorherzusehende, Schicksalsschlag, da der Dahingeschiedene, gleichsam als Gefangener zwischen seinen 4 Pfählen schon mehr als ein Decennium über von Gichtleiden festgebannt war, erfüllte dennoch den dankbaren Schüler mit tiefem Schmerz und Bekümmerniß. Erst die wohlthätige Zeit träufelte allmählig lindernden Balsam in die nie verharschende Wunde; und als in der Folge Gallus, sein Mitschüler, eine neu componirte Messe mit vielem Beifall zu Gehör brachte, fühlte S. seinen gedrückten Geist wunderbar erheitert, ermuthigt und zur Nacheiferung angespornt. In einem wahren Moment der Weihe begann er eine solenne Missa auszuarbeiten, und zugleich mit seinem 16ten Sommer war auch das gelungene Werk vollendet. Da nun Schneller, sein liebevoller Gönner, inzwischen das Beneficiat an der Magdalenen-Capelle erhalten hatte, so wurde zu dessen Installation, den 8ten Jänner 1778, die erste festliche Kirchen-Composition seines Schützlings producirt. Durch gütige Veranstaltung des liberalen Kunstfreundes, Vice-Appellations-Präsidenten von Kees, wirkten die ersten Musik-Virtuosen der Kaiserstadt dabei mit, und der Domcapellmeister Leopold Hofmann, übernahm persönlich die Direction. Mit dem vollständigen Erfolge dieser Primogenitur war auch die Bahn gebrochen, und des Verfassers Name den Zeitgenossen bekannt geworden; höher noch aber lohnte ihn der unschätzbare Kenner-Beifall eines Baron von Swieten und Joseph Haydn. Bald nachher schrieb er, von Herrn von Kees dazu aufgefordert, eine lauretanische Litanei; für den Chorregent Friebarth ein Stabat mater, einige Gelegenheits-Cantaten; zwei Jahre später abermals eine Messe und die Zwischenmusiken zum Trauerspiel „Erwina von Steinheim." Dadurch zuerst mit der Bühne befreundet, erwachte auch zugleich die Lust, für selbe zu arbeiten. Blos zur Vorübung, und eigentlichen Selbstprüfung, wurden die kleinen Singspiele von Michaelis, Göthe u. A. in Musik gesetzt; auch verschiedene Clavierauszüge und Quartett-Arrangements damals gangbarer italienischer Opern angefertigt und für die bekannte Harfenmeisterin Müllner (s. Gollenhofer) 3 Concerte componirt. Endlich debütirte er den 8ten October 1785, jedoch unter streng beharrlicher Anonymität, im Leopoldstädter-Theater mit dem komischen Singspiele „die Weinlese," welchem nach Jahresfrist „die Weihnacht auf dem Lande" folgte: zwei recht volksthümliche Pieçen, die beinahe 5 Lustern über der allgemeinen Gunst des lebensfrohen Wiener Publikums sich erfreueten. Besonders gehörte ersteres zu den Lieblingsstücken Kaiser Joseph's II., dessen Wiederholungen er zum öftern in Begleitung mehrerer Familienglieder des Erzhauses mit seiner Gegenwart beehrte. 1787 brachte S. die Oper „Im Finstern ist nicht tappen" auf der Hofbühne nächst dem Kärnthnerthore mit Beifall zur Darstellung; ebenso in einjährigen Zwischenräumen beim Schikaneder'schen Theater: „das unvermuthete Seefest," „das Singspiel ohne Titel" und „der Aerndtekranz," sämmtlich nach abgelegtem Incognito; auch wurden 6 neue Sinfonien von seiner Arbeit in den vielbesuchten v. Kees'schen Haus-Academien erfolgreich producirt. 1792 kam Beethoven nach Wien, und S. hörte ihn zum ersten Male in Abbe Gelinek's Wohnung fantasiren: ein Hochgenuß, der lebhaft Mozart's Andenken zurückrief. Unmuthig beklagte sich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, wie er in seinen contrapunktischen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könne, da dieser Meister, allzu vielseitig beschäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünschte Aufmerksamkeit zu schenken gar nicht im Stande sey. Jener sprach darüber mit S. und befragte ihn, ob er nicht geneigt sey, mit B. die Compositionslehre durchzumachen. Dieser erklärte sich höchst willfährig dazu, jedoch nur unter der Doppel-Bedingung:

ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verschwiegenheit. So wurde denn der gegenseitige Traktat abgeschlossen u. mit gewissenhafter Treue gehalten. Anfangs August 1792 begann der theoretische Unterricht und währte bis Ende Mai des nächsten Jahrs ununterbrochen fort; jede verbesserte Aufgabe mußte Beethoven, um auch den Schein fremden Einflusses zu vermeiden, vorerst eigenhändig abschreiben, und dann erst Haydn zum Gutachten vorlegen. Dieses wenig bekannt gewordene Verhältniß wird durch folgende Thatsache documentirt. Als nämlich S. in den ersten Junitagen zur gewohnten Stunde sich einstellte, fand er das Vögelein ausgeflogen nach Ungarn, auf Besuch zum Fürsten Esterhazy, dafür aber ein hinterlassenes Briefchen, welches, diplomatisch genau vidimirt, also lautete: „Lieber Schenk! Ich wünschete nicht, daß ich schon heute fort würde reisen, nach Eisenstadt. Gerne hätte ich noch mit Ihnen gesprochen. Unterdessen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich bestreben, Ihnen Alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe, Sie bald wieder zu sehen u. das Vergnügen Ihres Umgangs genießen zu können. Leben Sie wohl und vergessen Sie nicht ganz Ihren Beethoven." Da Haydn beim Antritt der zweiten Londoner Reise seinen Pflegbefohlenen Albrechtsberger'n übergab, unter dessen Aegide Beethoven das gesammte Harmonie-System recapitulirte und beendigte, im freien Style aber Salieri's erfahrungsreicher Leitung sich anvertraute, so konnte das frühere geheime Zusammenwirken nicht ferner fortbestehen; reichliche Entschädigung fand jedoch S. in jenem festen Freundschaftsband das unverwelkt auch noch fortblühte, als die von ihm so sorglich gehegte Pflanze zum angestaunten Riesenbaume emporgewachsen war, und nur durch die allgewaltige Hand des Todes aufgelöst werden konnte. Nach jener Periode beschäftigte sich S. mit der Composition zweier Sinfonien u. mehrerer Concerte für Blasinstr.; verweilte die Sommermonate des Jahrs 1794 über auf den Gütern des Fürsten Carl Auersperg, wo er 2 kleine Singspiele, in der Folgezeit aber noch für die Hofoper „Achmet und Almanzine," „den Dorfbarbier," „die Jagd," eine neue Musik zum „Faßbinder," und zur Namensfeier der Kaiserin Theresia im Lustschlosse Laxenburg eine Operette nebst damit verbundenen Pantomimen schrieb. Darunter hat der humoristisch originelle „Dorfbarbier" vielleicht in Wien allein gegen 200 Reprisen erlebt, ist ein Gemeingut fast aller Bühnen geworden, und verdient bezüglich der darin vorherrschenden populären Komik, richtigen Färbung und trefflichen Charakterzeichnung, als Muster aufgestellt zu werden. Von dem Gedanken lange erfaßt, ein ernstes dramatisches Gedicht nach Gluck's Ansichten und Grundsätzen zu bearbeiten, unterzog er sich auch noch dieser Aufgabe. Allein der Geist erlag der aufgebürdeten Last; er vertiefte sich so sehr in seinen Gegenstand, bis Trübsinn und Schwermuth obsiegten und ein lebensgefährliches Nervenfieber ihn auf das Krankenlager warf. Monden flossen dahin, ehe die entschwundenen Körperkräfte allmählig nur wiederkehrten, aber mit ihnen war auch das Selbstvertrauen gewichen; Furcht des ungewissen Erfolgs hatte ihn erfaßt; das Problem dünkte seinen Fähigkeiten übergroß; Scheu, den erworbenen Namen muthwillig aufs Spiel zu setzen, bestimmte seinen unwiederruflichen Vorsatz; für immerdar entsagte er jener Lieblingsidee, u. betrachtete nunmehr mit zwei 1819 für den großen Musikverein geschriebenen und von demselben aufgeführten Cantaten: „die Huldigung" und „der Mai," den Wirkungskreis seiner Künstler-Laufbahn als rein abgeschlossen. Alle dem Selbstschaffen nicht geweihte Mußestunden benützte Sch. größtentheils zum Unterrichtgeben; nie bewarb er sich um eine, seinen Talenten entsprechende fixe Anstellung, welche doch leicht, als Orchester-

Chef, zu erzielen gewesen wäre: ein friedlich stilles Privatleben war stets sein liebster und einziger Wunsch; Zurückgezogenheit aus dem geräuschvollen Weltgetümmel, ein traulicher Umgang mit wenigen, aber gleichgesinnten Kunstgenossen erschien ihm als beneidenswerthestes Loos, und sagte auch seiner anspruchlosen, ruhig gemüthlichen Persönlichkeit am meisten zu. Also verlebte der stets heitere Greis den Rest seiner Tage und entschlief endlich sanft am 29sten December des Jahrs 1836. Seyfried.

Schenk, Johann, berühmter Violdagambist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts und Componist für sein Instrument. Mehrere seiner Werke wurden zu Amsterdam gedruckt. Hier lebte er auch; auf seinem op. 6 nennt er sich jedoch Cammercommissarius und Kämmerer des Churfürsten von der Pfalz. Wahrscheinlich war er ein Bruder des um 1700 ebenfalls zu Amsterdam lebenden Kupferstechers Peter Schenk, der auch sein Bildniß, in ganzer Figur mit der Violdagambe in der Hand, für die Nachwelt aufbewahrt hat. Mattheson erzählt in seinem musikalischen Patrioten pag. 318 noch, man habe S. seiner großen Virtuosität wegen zu Amsterdam auch zum Marktvogt über die Fischer ernannt. Gerber theilt endlich auch ein ziemlich vollständiges Verzeichniß seiner Compositionen mit. Besonders befinden sich viele Sonaten darunter.

Schenk, Johann Georg, Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Weimar, geboren zu Ostheim 1760, ist ein Schüler des einst berühmten Stein in Augsburg, und hatte schon 1790 eine ansehnliche Fabrik in Weimar. Er ist der Erfinder eines eigenen Fortepiano mit einer sog. Schwebung. In einer im Jahre 1800 im Modejournal erschienenen ausführlichen Beschreibung dieses Instruments heißt es auszüglich, daß der Ton damit (mit der Schwebung) entfernt und herbeikommend, auch das, was in der Orgel Undamaris mache, sehr gut vorgestellt werden könne; eben so ein Echo; die Mechanik weiche wesentlich von dem gewöhnlichen Bau der Pianoforte's ab; der Umfang sey entweder bei 3′ 8″ Länge des Corpus $4^1/_2$ Octaven, oder bei 5′ Länge auch 5 volle Octaven. Große Verbreitung hat das Instrument nie erhalten. Uebrigens blieben die Schenk'schen Instrumente lange Zeit in großem Werthe. Jetzt sucht man sie natürlich weniger.

Scheppen, hieß der berühmte Carilloneur an dem schönen Glockenwerke zu Löwen. Er lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ungefähr bis 1790, und besaß eine solche Fertigkeit in seinem Glockenspiel, daß er 1772 einmal eine Wette einging, auf seinem sonst doch unbehülflichen Instrumente die Kenni'schen Violinsolo's, welche sich kein Violinist in der ganzen Gegend zu spielen getrauete, so vorzutragen, daß hinsichtlich der Präcision Nichts daran auszusetzen seyn sollte; und wirklich auch gewann er die Wette.

Scherbaum, Joseph, Componist des vorigen Jahrhunderts, war Serviter-Mönch und aus der Gegend von Kudiz in Böhmen gebürtig. Seine höchste Blüthe fällt in die Zeit um 1760. Er schrieb alle seine Werke vierstimmig und in einer sehr gearbeiteten Manier. Besonders liebte er die kanonische Schreibart, daher er denn auch eine Menge Kanons hinterließ, die aber bei der Aufhebung des St. Michaelsklosters zu Prag, in welchem er lebte, größtentheils verloren gegangen sind.

Scherer, 1) Hans, berühmter Orgelbauer des 16ten Jahrhunderts, verfertigte unter anderen 1576 das 35stimmige Werk zu Bernau in der Mark, u. 1580 das 29stimmige in der Frauenkirche zu Stendal. — 2) Sebastian Anton Sch., berühmter Orgelspieler und Kirchencomponist des

17ten Jahrhunderts, privatisirte um 1655 zu Ulm, ward dann aber gegen 1664 zum Viceorganisten daselbst ernannt. Er schrieb mehrere Messen, Psalmen und Motetten, auch eine Orgeltabulatur, von welcher der dafür Interessirte nähere Nachrichten bei Walther und Gerber finden kann, und Werke für die Laute.

Scherffenstein, Martin, s. Kinner von Scherffenstein.

Scherffenstein, Wenceslaus Scherffer von, Organist in Brieg, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts in Leobschütz geboren und wurde durch die Unruhen des 30jährigen Kriegs gezwungen, seine Vaterstadt zu verlassen und sich nach Brieg zu begeben. Er war zugleich Dichter, dessen Werke von vielen zu seiner Zeit lebenden bedeutenden Männern sehr geschätzt wurden. G. P. Haarsdörfer widmete ihm 1651 aus Nürnberg ein Lobgedicht, und Valentin Kleinwächter, Rector zu Maria Magdalena in Breslau, sandte ihm eine lateinische Ode, worin er ihn zur Herausgabe seiner Gedichte auffordert. Diese erfolgte auch 1652 in 11 Büchern, von denen das letzte „der Musik Lob" enthält und einigen Organisten Schlesien's gewidmet ist. Als Componist machte er sich besonders durch die Herausgabe seiner Leichengesänge bekannt.

Scherlitz, Johann Valentin, zuletzt Herzogl. Cammermusikus und Hoforganist zu Gotha, geboren zu Gossel im Gothaischen, bildete sich von früher Jugend an unter der Leitung des tüchtigen Organisten Peter Kellner zu Gräfenrode zu einem tüchtigen Orgelspieler. In seinem 19ten Jahre schon erhielt er eine Organistenstelle im Hessischen; wenige Jahre darauf ernannte ihn der Fürst von Hohenlohe zum Director seines Hautboistenchors und ließ ihn noch von Georg Benda in Gotha eine Zeitlang im Clavier- und Violinspiele unterrichten. Dadurch ward er in Gotha bekannt, u. bald erhielt er eine Stelle in der Capelle daselbst bei der Violine, wozu dann später auch noch der Hoforganistendienst kam. Er starb 1793. Von seinen mit wahrem Fleiße gearbeiteten Compositionen, worunter ein treffliches Quartett, mehrere Kirchen-Cantaten, Choralvorspiele, Violintrio's, Claviersonaten ꝛc., ist unsers Wissens keine gedruckt worden.

Scherz und Scherzhaft. Nach Sulzer's Definition bedeutet das Wort scherzen ursprünglich: sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist. Damit stimmen auch spätere Aesthetiker überein, wenn sie das Scherzhafte das zur fröhlichen Belebung der Unterhaltung absichtlich herbeigeführte Lächerliche nennen. Von diesem, dem Lächerlichen, unterscheidet es sich daher, wie das Komische, durch die Absicht, zum Lachen zu reizen; vom Komischen selbst aber, dem es als Mittel dient, dadurch, daß es nicht die absolute Handlung allein ist, welche belustigt, sondern — wie Schütz sagt — nur ein Bild, eine Vorstellung davon, oder eine Anspielung auf ein Verhältniß, das als komisch gedacht und so dargestellt wird. Das Element des Scherzes, sein Reflex, seine Ursache und Wirkung zugleich, ist gegenseitige Heiterkeit und Erhebung des Gemüths über alle Fesseln. Die Scherzenden sind Object und Subject zugleich; aus sich selbst schöpfen sie das Belachenswerthe und sie selbst sind es auch wieder, die es belachen. Im Scherz ist ein wahrhaft geistiges Seyn, die Wiederherstellung der menschlichen Freiheit. Der Scherz ist zur Erholung, so wie keine wahre Erholung ohne Scherz zu seyn pflegt. Heiter, wie das Humoristische, bezweckt es, wie das Possenhafte, Erregung des Lachens, doch ohne unanständige Mittel, und unterscheidet sich gerade dadurch vom Spaß. Der Scherz nimmt nur unpersönliche Gegenstände zu seiner Darstellung, und will

nichts Anderes seyn als ein heiteres und erheiterndes Spiel des Witzes. Daher bietet er denn auch der schönen Kunst, und namentlich der Musik, die ihre Gegenstände alle aus der unpersönlichen Welt nimmt, einen reichen Vorwurf, und stellt auch hier seine ganze wahre Natur zur Schau. Die scherzhafte Musik, das Scherzo, wie dieselbe von den Technikern genannt wird, ist eine Musik zur Erholung, die keine Leidenschaften, keine regeren und bestimmten Gefühle aufweckt und doch ergötzt. Sie ist ein wahres Spiel mit musikalischen Formen, mit den Mitteln der Töne. Als Musikstück betrachtet, wie es auch oft in größeren Tonwerken als besonderer Satz vorkommt, ist das Scherzo eine Art kleiner Fantasie, die sich aber niemals in die Tiefen der Seelenwelt verliert, sondern nur mit den Regungen des Gemüths auf eine ergötzende und daher erholend stärkende Weise verkehrt. Das Scherzo muß daher auch immer ein ziemlich rasches Tempo haben, überhaupt heiterer Natur seyn, und ihren Melodien eine scheinbar komische Wendung geben, ohne selbst eigentlich komisch zu seyn. Der lachende, oder besser, erfreute Hörer muß in seinem Geiste gleichsam sehen, wie vergnügt auch der Componist war, als er diese Melodien, diese Musik schuf, die, schlechterdings nicht ängstlich gesucht, ein Produkt des Augenblicks, wie helle Blitze dem künstlerischen Seelenfeuer entfährt und wie ein heller Blitz auch die ganze Geistigkeit des Hörers beleuchtet. So auch der Vortrag der Musik, oder eines musikalischen Satzes, der mit dem italienischen Ausdrucke Scherzando oder Scherzoso bezeichnet ist: scherzend, leicht, anmuthig, ja bis zum Muthwillen heiter. Er darf den Hörer gar nicht bis zum Denken oder ernsten Fühlen über die Musik kommen lassen; er soll ihm Erholung verschaffen, ihn aufheitern, ergötzen, muß ihn also auch stets in einer Stimmung erhalten, in welcher die wirkliche Erregung des Lachens leicht wäre. In der That lachen wird Niemand bei einem Scherzo; das aber, daß es nur dazu reizt, ohne es wirklich zu erregen, ist eben seine ächt ästhetische Natur. Wo wirklich gelacht wird, ist das Scherzhafte in der Kunst schon zum Spaß ausgeartet, und das soll sie niemals, und wo es absichtlicher Zweck ist, werden die Mittel gemißbraucht, entwürdigt. An eine bestimmte Anordnung der einzelnen Sätze hat sich das Scherzo eben so wenig zu binden als die Fantasie. Wie hier ist auch dort der Componist völlig frei und darf seinen dichterischen Gedanken keinerlei Zwang anlegen. Wie sie entstehen, in welcher Folge auch, dürfen sie zum Ausdruck gelangen, wenn sie nur witzig sind und in ihrem Witz dem Schöpfer wie dem Hörer als eine geringe Dosis des Lächerlichen erscheinen. Das Scherzo ist ein Impromptu der Laune und erregt wieder Laune; ein Spiel an sich treibt es auch mit der Theorie selbst sein Spiel. Eine Regel für die Composition oder auch nur für den Vortrag eines Scherzo läßt sich nur außerhalb der Regel, über alle Theorie hinweg geben; nur in sich selbst mag der Tondichter sie suchen. Darum kann man aber auch in wenigen Tonstücken so deutlich den eigentlichen Charakter eines Componisten wieder erkennen als im Scherzo. Wem die Natur nicht eine gute Portion Witz gegeben, wird nie ein solches Tonstück zu Tage fördern; Theorie und Fertigkeit helfen hier niemals nach. Gute Scherzi schrieb Mozart; Beethoven hat wenige mit Glück zu Tage gefördert. S. u. a.

Scherzando, Scherzo und Scherzoso, s. den vorhergehenden Artikel.

Schetky, Christoph, geboren um 1740 zu Darmstadt, wo sein Vater Cammersecretär und Tenorist bei der Hofkirchenmusik war, erhielt von diesem auch, mit seinen Schwestern gemeinschaftlich, den ersten Musikunterricht. Im Violoncellspiele jedoch, in welchem er später eine für seine Zeit so be-

wundernswerthe Fertigkeit entwickelte, hat er niemals besondere Anweisung erhalten, wenn nicht die wenigen Lectionen dahin gerechnet werden sollen, die ihm einmal der bekannte Anton Filtz in Mannheim darin ertheilte. Alles, was er darin zu leisten vermochte, war das Produkt seines eminenten Talents und unermüdeten Fleißes. Den Generalbaß studirte er unter Leitung des damaligen Capellmeisters Endeler zu Darmstadt. In seinem 20sten Jahre ungefähr kam er nach Hamburg; er war nebst Vater und beiden Schwestern, diese als Sängerinnen, dahin berufen worden. Die älteste von den letzteren, Louise mit Vornamen und an den Kriegsrath Kemke verheirathet, war Sopranistin mit der hohen Stimmlage vom 1= bis zum 3gestrichenen g, und einer erstaunenswürdigen Bravour, starb aber schon bald nach der Rückkehr von der Hamburger Reise an der Lungenschwindsucht, die sie sich durch zu große Anstrengung zugezogen hatte. Von der jüngern Schwester ist im folgenden Artikel besonders die Rede. Vater, Sohn und Töchter erhielten in Hamburg vielen Beifall; vorzüglich aber gefiel das Violoncellspiel unseres Christoph, der die Uebungen darin nun mit noch größerem Eifer fortsetzte. Im Sommer 1761 kehrte die Familie wieder nach Darmstadt zurück, und Christoph ward als Violoncellist in der Hofmusik daselbst angestellt, machte von Zeit zu Zeit aber immer kleine Kunstausflüge nach Mannheim, Frankfurt, Hanau und Wetzlar, die ihm vielen Gewinn brachten, doch leider auch seinen großen Hang zum Spiel u. seine ungezügelte Liebe zum zweiten Geschlechte nährten. Nach dem Tode seiner Eltern 1768 unternahm er eine zweite Reise nach Hamburg. Er blieb zwei Jahre hier; dann ging er nach London, und fand hier, besonders durch Bach's Vermittelung, auch die beste Aufnahme; doch verweilte er nur kurze Zeit daselbst, und setzte seine Reise bis nach Edinburg fort, wo er eine reiche Wittwe heirathete, und nun nur noch als Componist mit dem Publikum in künstlerischer Beziehung blieb. Namentlich schrieb er viele Duette für Violoncell und Violine, Sonaten für Violoncell, Duette für 2 Violoncell's, Trio's, Quartette, viele Violoncellconcerte, und einige Vocal-Pieçen für seine Schwester. Er starb zu Edinburg 1773. Als Virtuos muß er eine bedeutende Fertigkeit besessen haben, da er im Stande war, bei Quartetten die erste Violinstimme auf seinem Instrumente a prima vista zu spielen. Dabei hatte er einen sehr schönen Ton, und ein erstaunenswürdiges Staccato, obschon er den Bogen ganz nach Art der alten Gambisten führte, d. h. den Daumen auf den Frosch und die 3 untern Finger auf die Haare legte. Bei dem schönen Geschlechte machte er besonders durch seine einnehmende Körperbildung viel Glück. Obschon mit dem linken Auge blind, pflegte man ihn allgemein nur den schönen Violoncellisten zu nennen.

Schetky, Ludomilla, jüngere Schwester des vorhergehenden, war Hofsängerin zu Darmstadt, und ihrer reizenden Bildung wie ihres vortrefflichen Charakters und ihrer hohen Kunstfertigkeit wegen ein Liebling des dasigen Publikums. Als ihr Geburtsjahr darf man wohl 1745 annehmen. Den ersten Unterricht im Gesange erhielt sie von ihrem Vater. Ihre herrliche Contraltstimme hatte den seltenen Umfang vom kleinen c bis zum 2gestr. c; ja in Sprüngen soll sie bisweilen unten das große F und oben das 3gestr. d erreicht haben. Von ihrer ersten Kunstreise nach Hamburg an der Seite des Vaters und Bruders wie der früh verstorbenen zweiten Schwester giebt schon der vorhergehende Artikel Nachricht. Nach Beendigung derselben erhielt sie in Darmstadt die Stelle einer Hofsängerin. Berühmt war sie als solche auch durch ihre außerordentliche Fertigkeit im Treffen. Die schwersten Parthien sang sie prima vista, u. mit einem bis dahin nur wenig gekannten

Ausdrucke. Beschränkte sich ihre Bildung doch auch nicht blos auf ihre Kunst, sondern war vielseitig, was besonders der Briefwechsel beweist, den sie bis an ihren Tod mit dem berühmten Bode in Weimar unterhielt. Später (1768) verheirathete sie sich mit dem Obristwachtmeister von Bury (s. d.), der auch als Dichter und Componist von einigen Opern bekannt ist, und von diesem Augenblicke an entsagte sie ihrer öffentlichen künstlerischen Stellung; starb aber auch schon 1771 im zweiten Wochenbette. k.

Scheuenstuhl, Michael, geboren am 3ten März 1705 zu Guttenstein bei Baireuth, berühmter Orgelspieler, wurde schon 1722, ungeachtet seiner Jugend, zum Organisten in Wilhelmsdorf, der Hohenlohe'schen Residenz, ernannt. Diese Stelle legte er aber nach 7 Jahren freiwillig nieder, und folgte nun einem Rufe nach Hof im Voigtlande als Organist an der Marienkirche daselbst, wo er nun auch bis an seinen Tod verweilte. Die Zeit dieses läßt sich nicht bestimmt angeben, doch scheint er seinen Compositionen nach kein hohes Alter erreicht zu haben. Diese bestehen meist in Claviersachen, worunter einige Concerte, und dann besonders viele Uebungsstücke.

Schiassi, Gaetano Maria, gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts als fleißiger dramatischer Componist berühmt, stammte aus der Bologneſischen Schule. Von seinen Opern lassen sich noch anführen: „Amor trà nemici" (1732 zu Bologna), „Fede ne tradimenti," „Alessandro nell' Indie" (1734), „Demofoonte" (1735), und „Didone abandonata" (1735). — Ein Filippo Schiassi lebt jetzt noch zu Bologna, und gab 1832 heraus: Del Temperamento per l'accordatura del gravicembalo e dell' organo, dissertazione recitata in latino nell' academia delle scienza dell' instituto di Bologna li 12 gennaro dell' anno 1832, ed ora publicata in italiano etc." Mehr ist uns von Beiden nicht bekannt.

Schicht, Johann Gottfried, ward am 29sten September 1753 zu Reichenau bei Zittau geboren. Sein Vater, Friedrich Schicht, war Leinweber und Choradjuvant daselbst. Noch nicht ein volles Jahr alt ward er von seinem Onkel, Christoph Apelt, der seines Vaters Schwester zur Frau hatte, als Pflegesohn angenommen, und derselbe erzog ihn auch bis in sein 18tes Jahr mit aller Sorge für sein leibliches und geistiges Wohl. Den ersten Unterricht im Lesen, Schreiben, Rechnen, Religion und Musik empfing er von den beiden Schulmeistern Adam Erdmann Vogt und Joh. Friedrich Rösler. Derselbe dauerte bis in sein 13tes Jahr, wo ihn seine Pflegeeltern zur weiteren Fortbildung auf das Gymnasium zu Zittau schickten. 10 Jahre lang frequentirte er dasselbe. Unter den Lehrern, welche damals dort angestellt waren, hatten besonders der Rector Ad. Dan. Richter und der Cantor Gößel viel Einfluß auf ihn. Unterricht im Orgel- und Clavierspiele erhielt er in Zittau von dem nicht unberühmten Organisten u. Musikdirector Joh. Trier; doch quitirte er denselben bald, weil Trier sich im Ganzen nur wenig Mühe mit ihm gab, und suchte sich nun durch eigene fleißige Uebung zu vervollkommnen, was ihm bei dem guten Talente, womit die Natur ihn ausgestattet hatte, und der großen Liebe, welche er zur Kunst hegte, auch leicht ward. Von seinen Pflegeeltern zum Studium der Jurisprudenz bestimmt, bezog er 1776 die Universität Leipzig. Besonders die Vorlesungen der Professoren Burscher, Seidlitz und Sammet zogen ihn an; Musik trieb er nur nebenher, so weit es ohne Nachtheil für seine übrigen Studien geschehen konnte, bis mancherlei Gelegenheiten und Umstände seinen Lebensplan änderten, und er nun die Kunst zu seinem eigentlichen Brodstudium erhob. Schon in den ersten Jahren seiner academischen Laufbahn nämlich

wählte man ihn, seiner vollkommenen Tüchtigkeit wegen, die er sich früher in Zittau bereits erworben hatte, zum Concertspieler auf dem Flügel in dem sog. Dreischwanen-Concerte, das damals zu Leipzig bestand, und als dasselbe einging, u. der Capellmeister Hiller, an welchen er von Naumann angelegentlichst empfohlen war, ein ähnliches Institut in dem damals Apel'schen, jetzt Thomäi'schen Hause errichtete, ward ihm ebenfalls das Clavier- und Orgelspiel in demselben übertragen. Das erweiterte und vermehrte nicht nur seine mancherlei Kunstkenntnisse und Fertigkeiten, sondern nährte auch seine Liebe zur Musik, so daß er sich nach und nach ihr wohl ganz verschreiben mußte. Von 1781 bis 1785 spielte er den Flügel in dem Concerte des Gewandhauses und war zugleich bei der ersten Violine in demselben angestellt. Als 1785 Hiller seine Aemter niederlegte, um einer anderweitigen Bestimmung zu folgen, ward er zu dessen Nachfolger im Directorium der Musik des großen Concerts, und bald darauf auch zum Organisten wie zum Musikdirector an der Neuen Kirche ernannt. Von dem Augenblicke an, wo S. sich der Musik ausschließlich widmete, zog er natürlich auch das Studium der Theorie derselben in sein Bereich; doch trieb er dasselbe nur nach Lehrbüchern für sich, ohne eine andere lebendige Anweisung, als welche ihm vielleicht der freundschaftliche Umgang mit Hiller darbot. Und dennoch galt er auch jetzt schon für einen gründlichen Contrapunktisten und gediegenen Tonsetzer überhaupt. 1778 war von ihm erschienen: „Amynt's Freuden über die Wiederkehr der Lalage" (als Seitenstück zu Benda's „Flucht der Lalage"), 1785 im Clavierauszuge das Oratorium „die Feier der Christen auf Golgatha," später der 84ste Psalm von Mendelssohn, Metastasio's Cantate „La Retrosia disarmata" u. mehrere andere Cantaten. Jetzt schrieb er das geistliche Drama „die Gesetzgebung oder Moses auf Sinai," mehrere 3- u. 4stimmige Choralmelodien, das Oratorium „das Ende des Gerechten," eine Neujahrs-Cantate, ein Te Deum, eine Cantate zum Jubiläum der Neuen Kirche, noch 9 vier- und achtstimmige Sätze zu dem Miserere des Leonardo Leo, die Choral-Motetten „Nach einer Prüfung kurzer Tage," „Jesus meine Zuversicht," „Veni sancte spiritus" u. A. Sämmtliche Werke kamen in Leipzig zur Aufführung und erhielten den ungetheiltesten Beifall. Viele davon wurden auch gedruckt. 1810 ging Müller von der Thomasschule ab, u. nun ward er vom Magistrate zu dessen Nachfolger als Cantor und zum Musikdirector an den beiden Hauptkirchen Leipzigs ernannt, und damit dem Berufe näher geführt, dem er seiner ganzen Wesenheit und seinem Charakter nach auch vorzugsweise angehörte, nämlich dem Berufe als Lehrer und Vorstand von Kirchenmusiken. Schicht starb zu Leipzig am 16. Febr. 1823. Unendlich mannigfach sind die Verdienste, und überwiegend groß, welche er sich bis zum letzten Jahre seines Lebens, in welchem Kränklichkeiten ihn oft an der Erfüllung seiner Berufspflicht hinderten, sowohl als Componist wie als meisterlicher Theoretiker, als Lehrer der Composition wie mehrerer Fächer der praktischen Musik, und endlich auch als Director erworben hat. 47 Jahre war er ununterbrochen Mitbürger der Stadt Leipzig, an mehreren Kunstanstalten zugleich dort wirkend; die Thomasschule war es, welche die meisten Städte Sachsens und der angränzenden Länder mit Musikdirectoren, Cantoren und Organisten versah; so ist sie denn auch unendlich groß die Zahl der Schüler, welche Schicht erzog, und welche jetzt, selbst theils Meister, in dankbarem Andenken ihn fortwährend als ihren Meister ehren. Gehen wir daneben über die bedeutende Zahl eigener Compositionen, welche er seit dem Jahre 1810 noch lieferte, hinweg, und die meist in Oratorien, Cantaten, Oden, Liedern aller Art, Clavierconcerten ꝛc. bestehen, so ist gleichwohl noch

hoch anzuschlagen, was er als Bearbeiter vieler fremder classischer Werke leistete. Pleyel's und Clementi's Clavierschule verbesserte und vermehrte er durch mancherlei Berichtigungen und Zusätze, ebenso Pellegrini-Celoni's Gesangschule; Mozart's F-Dur-Messe und Haydn's Stabat mater gab er einen besseren Text; Gleiches oder doch Aehnliches geschah mit Seb. Bach's 8stimmigen Motetten und 2chörigen Messen, und mit noch manchen anderen Werken von Righini, Mozart, Beethoven, Sarti ꝛc. Seine wichtigsten Werke nennen wir zuletzt. Es sind diese: sein allgemeines Choralbuch (mit gegen 1000 Melodien, worunter allein 306 eigene), das 1820 in 3 Bänden erschien, und „Grundregeln der Harmonie": ein Werk, das kurz nach seinem Erscheinen (1812) schon eine Verbreitung durch die halbe musikalische Welt hatte und auch ins Französische übersetzt worden ist. Schicht's Frau, Costanza Alessandra Ottavia, war eine geborne Baldesturla aus Pisa, und in ihrer Jugend eine brave Sängerin, die in Pisa, Florenz, Bologna, Prato, Siena, Livorno, Faenza und auch in mehreren deutschen Städten große Triumphe feierte. 6 Jahre stand sie in Fürstl. Esterhazy'schen Diensten; dann kam sie nach Leipzig, ward für das große Concert engagirt, und hier lernte sie S. kennen, mit dem sie sich 1786 verheirathete. An jenem Concerte wirkte sie 19 Jahre lang.

Schick, Ernst, von seinen Zeitgenossen allgemein als einer der größten Violinisten gepriesen, war im Haag im October 1756 geboren, und Sohn eines Tanzmeisters, der später nach Amsterdam zog. Auch unser Ernst sollte Anfangs Tänzer werden und mußte sich in seiner Jugend den strengen väterlichen Weisungen fügen, wie viel lieber er auch die Tonkunst haben mochte und seine Violine übte, die er, um dereinst vielleicht als Tanzlehrer selbst zu seinem Unterrichte spielen zu können, nebenher lernen mußte, bis der Concertmeister Kreußer, der sich damals in Amsterdam befand, ihn kennen lernte u. den Vater auf das außerordentliche musikalische Talent des Knaben aufmerksam machte. Kreußer ward nun sein Lehrer im Violinspiele, u. nicht lange dauerte es, so konnte S. sich öffentlich als fertiger Violinvirtuos hören lassen. Um 1770 fand er in Amsterdam ferner noch Gelegenheit, nach Esser und Lolli sich zu bilden, und lange Zeit nachher auch war sein Spiel ganz in der Manier dieses letzteren Künstlers gehalten. Um 1774 erhielt er als Cammermusikus einen Ruf in die damalige Churfürstl. Mainzische Capelle, für welche er kurz darauf auch seinen Freund und Lehrer Kreußer zu gewinnen wußte, bei dem er nunmehr Unterricht in der Composition nahm. Um 1782 machte er eine große Kunstreise durch Deutschland: überall erregte seine glänzende Fertigkeit wie sein schöner Ton und ausdrucksvoller Vortrag das höchste Erstaunen. Besonders bewundert ward sein Staccato. Zu Berlin gab er damals ein halbes Dutzend Concerte für die Violine in den Druck, und erhielt in der Capelle daselbst ein bleibendes Engagement. Von der Lolli'schen Manier wollte man übrigens jetzt Wenig mehr in seinem Spiel bemerken. Mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts kann man den höchsten Glanz seines Virtuosen-Rufs als erloschen ansehen, u. seine Thätigkeit als Componist ist niemals hoch anzuschlagen gewesen. Seine letzten Lebensschicksale von 1810 an, sind uns unbekannt geblieben. Seine Frau,

Schick, Margarethe Louise, war eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen. Ihr Familienname war Hamel; sie stammte aus Mainz, wo sie am 26sten April 1773 geboren wurde, und auch 1792 zum ersten Male das Theater betrat. Der damaligen Kriegsunruhen wegen konnte sie jedoch nicht lange daselbst verweilen, sondern ging 1794 nach Hamburg, u. nach mehreren höchst beifällig aufgenommenen Gastrollen von da nach Berlin, wo sie

sogleich unter dem Titel einer Cammersängerin bei der großen Oper angestellt wurde, mit der Erlaubniß zugleich, auch auf dem damaligen National-Theater Vorstellungen geben zu dürfen. Auf beiden Bühnen war und blieb sie fortwährend der Liebling des Publikums. Ein Correspondent in der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung vom Jahre 1800 sagt von ihr: sie steht da als eine vollendete Künstlerin. Ihre wohltönende, schöne Stimme, der große Umfang derselben, ihre gleichgebildeten Töne, die Gewißheit des Anschlags, der schmelzende, zarte Vortrag bei sanften Stellen, so wie das hinreißende Feuer im Bravourgesange, die Nettigkeit und Präcision, womit sie die Passagen vorträgt: diese großen Vorzüge zeichnen sie vor vielen anderen Sängerinnen aus"; und Gerber nennt sie unbedingt nächst der Mara die größte Sängerin der Zeit. In Folge zu großer Anstrengung starb sie aber schon am 29sten April 1809. Sechs Monate hatte sie krank gelegen, als sie mit Erlaubniß der Aerzte, die sie für genesen betrachteten, wieder in der Domkirche als Altistin in Righini's Te Deum mitsang, und das Te ergo quaesumus auch zum Entzücken schön vortrug; da sprang ihr, kaum zu Hause angelangt, auf einmal eine Ader in der Brust, und nach wenigen Minuten war sie todt. Ihr Vater war Fagottist in der Capelle zu Mainz. Er hatte sie sehr frühe im Clavierspiele unterrichtet, und die bekannte Mad. Hellmuth schon im Singen, als sie kaum das 8te Jahr zurückgelegt hatte. Auf Kosten des damaligen Churfürsten von Mainz ward sie dann, ihrer schönen Stimme wegen, zu dem Singlehrer Steffani in Würzburg geschickt, der sie 5 Jahre bei sich behielt und in Allem, was zur Singekunst gehörte, gründlich bildete. Nach Mainz zurückgekehrt, erhielt sie, ihres Alters wegen (sie war erst 15 Jahre alt), zunächst eine Stelle bei der Hofkirchen- und Cammermusik, mit 500 fl. Gehalt, später mit 800 fl. Ihre Verheirathung an Schick hatte im Jahre 1791 statt, und kurz darauf machte sie mit demselben auch eine erfolgreiche Reise nach Holland. Während ihres Aufenthalts in Mainz ertheilte ihr auch Righini noch einigen Unterricht. Eine hohe Kunstvollendung zeigte sie in Gluck'schen Parthien, als: Iphigenia, Alceste, Armide; dann als Dido in Piccini's Oper, und in der Antigone von Sacchini. Ausführlich hat ihre Lebensgeschichte beschrieben Professor Lewezow (Berlin 1809), und Nachrichten über ihre außerordentlichen Leistungen findet man in der musikalischen Zeitung von 1800 bis 1809. Weber sagte einmal von ihr, daß keine deutsche Sängerin vor ihr das Recitativ so leidenschaftlich, so ausdrucksvoll und mit so vieler hinreißender Empfindung vorgetragen habe als sie.

Schickhard, Johann Christian, fleißiger Instrumental-Componist, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (bis ungefähr 1730) zu Hamburg. Er schrieb viele Sonaten für Flöte, andere für Hoboe, mit und ohne Begleitung noch anderer Instrumente; ferner Concerte für 2 Hoboen, 2 Violinen, Violoncell und Baß; auch „Principes de la Flute, contenant des airs à 2 Dessus sans Basse, propres a pousser un ecolier très avant et la maniere de faire tous les tons et toutes les cadences sur cet instrument," u. endlich „Principes Hautbois, contenant des airs a 3 Hautbois sans Basse tres propres a apprendre jouer du Hautb. et la maniere de faire tous les tons sur cet instrument." Für jetzige Zeit sind alle diese Werke natürlich nur sehr wenig mehr zu gebrauchen.

Schiebstangen oder Registerstangen, die Hölzer in der Orgel, durch deren Aus- und Einschieben, oder wie der Mechanismus nun eingerichtet ist: auch Hin- und Herschieben, die Windladen der einzelnen Orgelregister entweder geöffnet oder verschlossen werden. An den Schiebstangen

selbst ist vorn noch das Manubrium, und hinten sind sie mit den Registerwellen verbunden. S. Orgel-Registerzüge.

Schiedermayer, Joseph Bernhard, fleißiger Componist, namentlich für die Kirche, und, nach seinen übrigen Werken zu urtheilen, auch guter Violinspieler, lebt in diesem Augenblicke noch, aber aller eifrigen Nachforschung ungeachtet konnten wir zu keiner näheren Kenntniß seiner Person gelangen. Gedruckt sind von seinen Compositionen 2 große Sinfonien für Orchester, mehrere Harmoniemusiken und Tänze für Orchester, Trio's für die Violine, viele Tänze für Pianoforte, ein Heft Orgelstücke, und dann eine Menge Messen, Vespern, Gradualien, Requiem, Te Deum, Pange lingua, Tantum ergo, Offertorien ꝛc. Die meisten wurden von Haßlinger in Wien verlegt. 70.

Im Ganzen hat Schiedermayer, welcher Domorganist zu Linz und als Kirchencomponist in ganz Oesterreich sehr beliebt ist, gegen 100 Werke geschrieben, welche an verschiedenen Orten gedruckt wurden, auch eine „theoretisch-praktische Violinschule," die einen zweckmäßigen Auszug aus L. Mozart's größerer Violinschule bildet. Vielleicht werden wir in den Stand gesetzt, im Nachtrage Näheres über diesen würdigen Künstler zu berichten. d. Red.

Schiedmayer, 1) Johann David, der Vater, einer der tüchtigsten und auch berühmtesten Clavierinstrumentenmacher seiner Zeit, war 1753 zu Erlangen geboren und lernte seine Kunst bei Stein in Augsburg. Nach vollendeten Lehrjahren u. einigen bildenden Reisen etablirte er zu Erlangen eine eigene Fabrik, und die Vortrefflichkeit seiner Instrumente brachte ihm das Prädikat eines Churfürstlichen Hofinstrumentenmachers. 1797 verließ er jedoch Erlangen und übersiedelte seine Fabrik nach Nürnberg. Der Grund von dieser Ortsveränderung war einzig nur der, daß der Tischler, welcher ihm bisher die Kasten in Erlangen geliefert hatte, nach Nürnberg zog, und kein anderer Tischler ihm mit der Arbeit genügen konnte. Es zeugt das von einer fast beispiellosen Accuratesse, mit welcher S. in seinen Arbeiten zu Werke ging; und in der That auch waren seine Instrumente besonders in dieser Hinsicht das Ausgezeichnetste, was je der Art geliefert worden ist. Schon Gerber nannte sie das Non plus ultra aller Clavierinstrumente, und in den Erlanger gel. Anzeigen vom Jahre 1789 Heft 9 heißt es wörtlich: „Ein Bau, dessen Genauigkeit und Fleiß dem Körper die Politur eines fugenlosen Marmors giebt, eine Tastatur, deren Anschauen schon entzückt, u. deren unübertrefflicher Mechanismus für das leiseste Fingerspiel empfänglich ist, ein Ton, der im Discant mit dem reinsten, süßesten Flötenton, und im Baß mit dem Fagotte wetteifert, der vom sanftesten Hauch des pp. bis zum schmetternden ff. erhoben werden kann — dies sind ganz kurz die Eigenschaften der Schiedmayer'schen Fortepiano's, die mit 40 Louisd'or wohl erkauft, aber nicht bezahlt werden können." Der Preis scheint vielleicht Manchen übertrieben; allein noch bis 1800 standen die Nürnberger Fortepiano's von S. so hoch im Werthe, und wurden alt selbst mit 30 Louisd'or bezahlt. S. starb zu Nürnberg am 20sten März 1805. Das beste Instrument, welches er je verfertigt hat, erhielt der damalige Professor Memel in Erlangen. Freilich hält es mit Arbeiten der jetzigen Zeit gleichwohl keinen Vergleich aus, am allerwenigsten aber wohl, selbst abgesehen auch von dem erweiterten Umfange und den mancherlei Zeitanforderungen, mit den Instrumenten, welche in S's eigenen Sohnes — 2) Johann Lorenz, Fabrik zu Stuttgart jetzt verfertigt werden; denn ohne damit den vorzüglichen Werken eines Graff in Wien und anderer Meister zu nahe treten zu wollen, vereinigen dieselben, in summarischer Comparation wie kein anderes verwandtes Fabrikat,

die Lösung aller der Bedingungen in sich, welche nur von dem Höhengrade aus, auf welchem die Instrumentenbaukunst jetzt steht, wie überhaupt von dem Standpunkte der heutigen Kunstbildung an Clavierinstrumente, Flügel oder Fortepiano's, gemacht werden können. Im Allgemeinen sind schon unter dem Art. Fortepiano die Vorzüge der Stuttgarter-Schiedmayer'schen Instrumente hervorgehoben worden; im Besondern sind es noch eine, vielleicht vom Vater auf den Sohn vererbte, in Wahrheit bewundernswerthe Accuratesse der Arbeit, eine seltene Gleichheit der Klangfarbe in den verschiedenen Tonlagen, ein überall gleicher, höchst zweckgemäß leichter u. elastischer Anschlag, und eine enorm volle, dabei aber doch auch so wohlthuend gesangreiche Kraft des Tones, als diese sich nur immer bei solchen klangverhallenden Schlaginstrumenten erreichen läßt. Ganz detaillirte Bemerkungen über Schiedmayer'sche Instrumente findet man endlich in den einzelnen, den Fortepianobau betreffenden Sachartikeln (Mechanismus, Bezug ꝛc.), indem überall dort Instrumente von Graff, Streicher, Schiedmayer, Kalkbrenner und Broadwood, als der berühmtesten Meister der Zeit, zum Muster genommen wurden. Geboren ward Schiedmayer (der Sohn) 1786 zu Erlangen, und lernte die Instrumentenbaukunst bei seinem Vater. Nach dessen Ableben arbeitete er mehrere Jahre in Wien; von da kam er 1809 nach Stuttgart, um mit dem Instrumentenmacher Carl Friedrich Dieudonné, den er in Wien kennen gelernt hatte, eine eigene Fabrik zu errichten. Deshalb führt diese Fabrik, die jetzt, und besonders unter S's alleiniger Leitung, die größte Ausdehnung gewonnen hat, bis zur Stunde auch noch die Firma Dieudonné und Schiedmayer, obschon Ersterer bereits seit 1825 todt ist. Die Zahl der Instrumente, welche aus derselben, von ihrem ersten Entstehen an, hervorgegangen sind, übersteigt schon mehrere Tausend, und sie haben sich selbst bis über das Meer hinaus, auf die zweite Halbkugel, verbreitet. Keins von den Schiedmayer'schen Instrumenten ist ein bloßes Werk der Mechanik; darum ist keins auch dem andern ganz gleich, wenn sie sich noch so ähnlich im Aeußern sehen. Nicht gewöhnlicher, sondern denkender Mechaniker nämlich u. erfahren in den verschiedensten Zweigen seiner Kunst, wie gebildeter Akustiker, befolgt S. bei seinem Baue zwar allgemein feststehende Principien, jedoch immer nur mit steter und bis in das Kleinste berechnender Berücksichtigung der mancherlei Zufälligkeiten, die durch Verschiedenheit des Materials oder seine nothwendig gewordene abweichende Behandlung herbeigeführt werden können, und, wenn die Arbeit vollkommen gelingen soll, niemals auch ein immer gleich beharrliches Festhalten an einer genommenen Richtschnur gestatten. Wie gesucht übrigens auch Schiedmayer's Instrumente sind, beweist am besten der Umstand, daß man niemals bei ihm fertige Instrumente zum Verkauf ausgesetzt findet, und ungeachtet der Masse von Arbeitern, welche er beschäftigt, der Besteller eines Instruments oft Jahre lang warten muß, bis er es erhält, weil, seltene Ausnahmen abgerechnet, nur der Reihe nach den Bestellungen Genüge geleistet werden kann. —g.

Schieferdecker, Johann Christoph, zuletzt Organist an der Marienkirche zu Lübeck, lebte vorher, um 1702, zu Hamburg, wo er im Opernorchester als Flügelspieler angestellt war, beirathete nachgehends aber die Tochter des berühmten Buxtehude, mit der Bedingung, dessen Nachfolger zu werden, und kaum auch war Buxtehude gestorben, so erhielt er sein Anstellungsdecret von Lübeck aus, wo er dann bis an seinen Tod (1732) verblieb, übrigens mehr als Clavier-, denn als Orgelspieler angesehen. In Hamburg folgte ihm Graupner im Amte. Während seines Aufenthalts daselbst componirte er für das dasige Theater auch die Opern: „Alaricus“

(1702), „Victor" (zu dieser übrigens nur den ersten Act, der 2e und 3te Act waren von Mattheson und Bronner), „Regnerus" und „Justinus" (1706). In Lübeck schrieb er nur für Clavier und Orgel; gedruckt sind von Allem aber auch nur 12 Concerte in einer Lieferung.

Schieflholz (nicht Schiffelholz, wie Gerber und Andere schreiben), Joh. Paul, starb nach 48jähriger rühmlichster Amtsführung als Musikdirector an der Pfarr- und Universitätskirche zu Lieb-Frauen in Ingolstadt 1757, und war in seinen jüngeren Jahren ein vortrefflicher Violinspieler und auch Componist, namentlich für sein Instrument. Zu Augsburg erschienen von ihm 16 Violin-Concerte, die zu den besseren Kunstprodukten ihrer Zeit und ihrer Art gehören. Viele andere Werke sind Manuscript geblieben.

Schield, William, s. Shield.

Schiffelholz, s. Schieflholz.

Schikaneder, Emanuel Johann, der bekannte Schauspieldirector, Gründer des Theaters an der Wien zu Wien, und Verfasser vieler Bühnenstücke, worunter die „Zauberflöte" seinen Namen auf die Nachwelt überbrachte, geboren zu Regensburg 1751 und gestorben zu Wien in gänzlicher Geistesabspannung am 21sten September 1812, mußte, als Superplus eines überreichen Kindersegens, schon im Knabenalter, sich selbst überlassen, in die weite Gotteswelt hinaus, um mit seiner Geige das kärgliche Brod zu verdienen. Wie er sich allmählig zu einem bedeutenden Wohlstand emporschwang, den er jedoch, aus gutmüthigem Leichtsinn, nimmer an seine Fersen zu fesseln verstand, gehört nicht hieher. Für seine Buffo-Parthien sang er einen ganz erträglichen Baß, war ein geübter Treffer und wußte vorzutragen. Zu der Operette „die Lyranten," in welcher er die eigenen Jugend-Fata geschildert haben soll, setzte er selbst die Gesänge; auch pfuschte er, wie verlautet, selbst in viele Musiken mit hinein; doch erstreckte sich sein Verdienst nie weiter als auf das melodische Hauptthema. Sein Neffe, Carl, emeritirter Regisseur der Prager-Bühne, componirte ebenfalls mehrere Schauspiele, auch viele komische Vocalgesänge. Dessen Schwester, Nanette, für welche Mozart den ersten Genius schrieb, erwuchs zu einer bedeutenden Bravour-Sängerin; Beider Vater, Emanuel's älterer Bruder, sang bei der „Zauberflöte" Geburt den ersten Priester. —d.

Schild, Melchior, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Organist an der Georgen- und Jakobikirche zu Hannover, würdiger Componist seiner Zeit, hatte seine Kunst des Orgelspiels bei dem berühmten Schweling in Amsterdam erlernt. Herzog Christian Ludwig schätzte ihn so sehr, daß er ihn öfters in seinem eigenen Wagen zu sich holen ließ und ihn dann immer reichlich beschenkte, so daß Sch., als er 1668 starb, seinem Sohne und seiner Tochter ein reines Vermögen von 12,000 Rthlrn., wie auch eine Stiftung von jährlich 80 Rthlrn. Einkünften hinterlassen konnte, obschon er von Haus kein Vermögen und nur jährlich 100 Thlr. Gehalt gehabt hatte. Leider fehlen alle sonstigen Nachrichten über diesen Künstler; auch sind keine Compositionen mehr von ihm vorhanden, obschon man ihn überall als einen der vortrefflichsten Tonsetzer seiner Zeit angeführt findet. Nur von den Chorälen: „Christ, der du bist der helle Tag," und „O Vater, allmächtiger Gott" weiß man, daß er sie gesetzt hat. N,

Schimpke, C. (Conrad?), nach Probst Hermes Versicherung einer der vortrefflichsten Instrumental-Componisten des vorigen Jahrhunderts, war aus Böhmen gebürtig und lebte zu Johannisberg, wo er 1789 starb. Zum Beweise für seine Behauptung erinnert Hermes in seiner Analyse de Metamorph.

besonders an S's Clavier-Concerte. Uebrigens schrieb dieser für ziemlich alle gangbaren Concertinstrumente: Concerte für die Flöte, für die Hoboe, die Bratsche, das Violoncell, den Fagott, das Horn, die Clarinette, das Bassethorn, nur keine für die Violine. Für das vollständige Orchester schrieb er mehrere gute Sinfonien. Im Ganzen mögen gegen 30 Werke von ihm erschienen seyn, und darunter allein die Hälfte in Concerten bestehen. Die meisten erschienen in Wien; uns ist übrigens keins näher bekannt geworden.

Schindler, Catharina, s. Bergopzoomer.

Schindler, Johann Christian Gottlieb, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Violoncellist und Lautenist in der Capelle des Churfürsten von Mainz, und ein, für damals, ausgezeichneter Virtuos auf seinen Instrumenten, schrieb auch mehrere Concerte, Duo's und Solo's für das Violoncell, und Concerte für das Clavier, die aber, so brillant sie waren, ihres nicht ganz reinen Satzes wegen Manuscript blieben. Seine höchste Blüthe als Virtuos fällt in die 70- und 80er Jahre.

Schindler, Anton, Musikdirector am Dom und an der musikalischen Academie zu Münster, als Componist und musikalischer Schriftsteller rühmlichst bekannt, überhaupt ein sehr achtungswerther Künstler, ist um 1790 geboren; wo? konnten wir nicht erfahren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er vornehmlich in Wien, wo er dann auch eine Reihe von Jahren als Theater-Capellmeister fungirte, und die „musikalischen Nachrichten" verfaßte, welche eine Zeitlang mit der Wiener Theaterzeitung als Beilage ausgegeben wurden, und viele Erfahrungen und Kenntnisse in seinem Fache bekunden. Den Ruf nach Münster erhielt er 1831, und mit Anfang des Jahrs 1832 trat er sein jetziges Amt dort an. Leider ist uns von seinen Compositionen bis jetzt noch keine näher bekannt geworden; aber merkwürdig ist der Mann auch außerdem als vieljähriger Freund und Genosse Beethoven's. Da er 10 Jahre lang mit Beethoven in einem Hause wohnte, auch in Beethoven's letzter langwieriger Krankheit alle Zeit, die er seinem Berufe abmüßigen konnte, im Krankenzimmer hülfreich verlebte und das Vertrauen des Entschlafenen genoß, so verwahrt er Actenstücke (eine Menge Briefe und Noten-Manuscripte) zu Beethoven's Leben und Seyn, die in vielfacher Hinsicht von der größten Wichtigkeit sind, und über deren einige, wenn sie einmal zur Oeffentlichkeit gebracht werden, die Welt vielleicht erstaunen wird. Ein Paar von jenen Briefen wie überhaupt Bemerkungen über Beethoven ließ S. auch schon in der „Cäcilia" Bd. 6 pag. 309 ff. und Bd. 7 pag. 90 ff. abdrucken. U.

Schindlöcker, Philipp, ein Sprosse der uralten Steiermärkischen Familie Schindelegger, wurde am 25sten October 1753 zu Mons in den Niederlanden geboren, wo sein Vater in dem daselbst cantonirenden Reiterregimente diente. Wie nun dieser nach Oesterreich transferirt wurde, kam auch Philipp in zarter Jugend schon nach Wien, und erhielt von dem wackern Lehrer Himmelbauer den ersten Unterricht auf dem Violoncell, für welches Instrument eine besondere Vorliebe ihn hinzog. Die höhere Ausbildung verdankte er einzig und allein dem gründlichen Studium älterer Meister, so wie seinem rastlosen Fleiße die erworbene, technische vollkommene Kenntniß des Instruments, die Leichtigkeit und Sicherheit in Ueberwindung der größten Schwierigkeiten. So ward er denn bezüglich des kraftvollen Spiels, und des würdigen, gemüthreichen, schmelzenden Vortrages unter seinen Zeitgenossen den Virtuosen ersten Ranges zugezählt, erhielt 1795 die Anstellung als Solospieler im k. k. Hoftheaterorchester; drei Jahre

später desgleichen am Dome zu Sanct Stephan; und 1806 das Decret in die Hofcapelle, mit der Ernennung zum Kaiserl. Kammer-Musiker. Zugleich Mitglied der Tonkünstler-Wittwen- und Waisen-Gesellschaft, erwählte ihn diese bereits 1794 zu ihrem Academie-Inspector, in welcher Stellung er sich beinahe ein Viertel Jahrhundert über, zum wesentlichen Gedeihen dieser wohlthätigen Anstalt, ausgezeichnete Verdienste erwarb. Als er, auf sein Ansuchen, von der k. k. Hoftheater-Direction 1811 in den Ruhestand versetzt wurde, geschah solches mit der ehrenvollsten Anerkennung, und dem ausgesprochenen Wunsche, daß er auch noch ferner, in wie weit solches mit den physischen Kräften vereinbar sey, seinen deutlichen, bündig und leicht faßlichen Unterricht empfänglichen Zöglingen angedeihen lassen möge; und wirklich sind aus seiner gediegenen Schule viele treffliche, nunmehr anerkannte Meister hervorgegangen, von welchen nur der k. k. Kammervirtuose Joseph Merk und sein unten folgender Neffe namentlich angeführt werden mögen. Sch. starb am 16ten April 1827, gleich hochgeachtet als Mensch, wie als Künstler, von seinen Schülern, Freunden und Kunstgenossen geliebt und tief betrauert, im 74sten J. eines stillthätigen, fruchtbringenden Lebens. Sein Nachlaß an eigenen Compositionen, von denen der Anspruchslos-Bescheidene nie Etwas veröffentlichen wollte, bestand in mehreren handschriftlichen Concerten, Serenaden, Variationen und verschiedenen anderen brillanten Solostücken für das Violoncell, theils mit, theils ohne Begleitung. —d.

Schindlöcker, Wolfgang, Neffe des vorhergehenden und ebenfalls guter Violinspieler, 1789 zu Wien geboren, hatte Anfangs die Violine zu seinem Concertinstrumente gewählt und erhielt von seinem Vater, der als Violinist in Wien angestellt und ein Bruder des obigen Violoncellisten war, den ersten Unterricht auf derselben; später, vielleicht durch die großen Triumphe, welche der Onkel feierte, verleitet, vertauschte er jedoch die Violine gegen das Violoncell und ward nun auch ein Schüler des Onkels, der ihn binnen Kurzem so weit brachte, daß er, noch nicht völlige 15 Jahre alt, öffentlich Concert spielen und sich um ein Engagement am Wiener Hoftheater bewerben konnte, das er auch erhielt. Bis Anfangs des Jahres 1807 blieb er in Wien, kleine Reisen, welche er machte und immer zwar mit gutem Erfolge, abgerechnet; dann erhielt er einen Ruf nach Würzburg, wo er in der Capelle als erster Violoncellist und als Großherzogl. Hof- und Cammermusikus angestellt ward. Die geringe Abhängigkeit, in welcher er lebte, fesselte ihn für immer an Würzburg, und was auch mit der Zeit für Veränderungen in seiner äußeren Stellung vorgingen, so fand er stets doch daselbst neben der öffentlichen und allgemeinen Anerkennung seiner bedeutenden Kunstfertigkeit auch ein zufriedenes Leben. F.

Schinke, Joseph, Orgelbauer und Instrumentenmacher zu Hirschberg, war ein würdiger Schüler des berühmten Peter Zeizius in Frankenstein, und baute 1825, nach mehreren früheren vortrefflichen Werken, die Orgel im Königl. Schullehrer-Seminar zu Bunzlau von 11 Stimmen; ferner das 16stimmige Werk zu Tillendorf; die Orgel von 25 Stimmen zu Schwerta; die von 23 klingenden Stimmen zu Falkenhain, Schönauer Kreises, u. a. In den letzten Jahren seines Lebens reparirte er auch nebst seinem Sohne und Buckow aus Danzig die große Orgel in der S. Peter- und Paulkirche zu Görlitz. Er starb 1829.

Schinn, Georg, geboren bei Regensburg 1768, studirte die Composition unter dem Eichstätischen Capellmeister Bachschmidt, und nach dessen Tode bei Michael Haydn, von dem er sehr geschätzt und als Freund behandelt wurde, und zu dessen Andenken er auch eine Todtenfeier schrieb, deren

die Leipz. allgem. musikal. Zeitung von 1810 Nr. 52 nebst mehrerem Anderem von Sch. rühmlichst erwähnt. 1808 trat er aus dem Orchester des säcularisirten Stiftes Eichstädt, dessen Mitglied er lange Zeit gewesen war, in die Capelle zu München, und hier starb er, nach einem sehr kurzen Krankenlager, am 18ten Februar 1833. Schinn hat besonders im Kirchenstyle gar manches Vorzügliche geschrieben, unter Anderem einige Offertorien, die in der Münchner Hofcapelle immer mit Rührung und Theilnahme gehört werden. Bekannt ist von ihm auch eine Messe; eine andere hat er im Manuscript hinterlassen. Ein reiner Styl, eine ruhige fließende Behandlung, in der sich ganz sein richtiger, bescheidener und höchst achtungswerther Charakter abspiegelt, bezeichnen diese seine Compositionen. Vieles Andere hat er bei verschiedenen Gelegenheiten und zu verschiedenen Zeiten verfaßt. An Liedern und mehrstimmigen Cantaten mit Begleitung des Claviers sind viele seiner Arbeiten bei Falter und Sohn in München gedruckt worden; darunter auch der herrliche Gesang „Am Grabe meines Vaters;" und früher erschienen von ihm auch zu Wien 2 Hefte Lieder. Ein Sohn und eine talentvolle Tochter, welche er hinterließ, haben sich der Gesangskunst gewidmet, und waren noch bei seinen Lebzeiten in der Capelle zu München angestellt. Der Sohn ist Bassist, und stand früher auch einige Jahre am Pesther Theater. P.

Schiörring, Niels, gestorben zu Copenhagen, wo er auch geboren war, im Jahre 1800 als Königl. Cammermusikus, war ein vortrefflicher Clavierspieler und Schüler von L. Ph. Im. Bach in Hamburg, verdient durch die Herausgabe eines dänischen allgemeinen Gesangbuchs (1783), besonders merkwürdig jedoch als äußerst fleißiger und umsichtiger musikalischer Bibliograph. Seine musikalische Bibliothek bestand, eine ansehnliche Sammlung von Clavierſachen, Partituren und anderen merkmürdigen praktischen Werken abgerechnet, aus mehr denn 800 Bänden. Dann besaß er eine Sammlung von nahe an 1000 Stück Gesangbüchern in allen Sprachen, mit und ohne Melodien, und fast alle gedruckte Choralbücher, nebst einer ansehnlichen Sammlung von Liederschriften zur Geschichte derselben. Den ganzen Bücherschatz verkaufte er endlich an das Königl. Musikarchiv zu Copenhagen, und die Musikaliensammlung legte er in der Königl. Handbibliothek als sein Eigenthum nieder: der große Brand vom 26sten Februar 1794, der das Königl. Schloß zu Copenhagen in Asche legte, verzehrte mit einem Male diese mit so ausserordentlichem Kraft- Kosten- und Zeitaufwande zusammengebrachten Werke. Nur der Catalog und einige Folianten und Quartanten wurden durch den Capellmeister Schulz von dem ganzen Musikarchiv gerettet. S. fing nun eine neue Sammlung an, und als er starb, war seine Bibliothek schon wieder an 500 Bände stark. Ferner hatte er eine Sammlung von Tonkünstlerbildnissen, die über 1200 Stück, mehrere Gemälde, Medaillons und viele Gypsabdrücke zählte; und endlich bereitete er ein 4faches Choralbuch: für die Schleswig-Holsteiner, Copenhagner, Berliner und Wiener Gesangbücher, zum Druck vor, wobei er alle Original-Melodien benützte, zu denen Bach dann die meisten Bässe durchgängig die Bezifferung setzte. Auf Bach hielt S. ungemein viel, und er gab auch Mehreres von dessen Composition heraus, so z. B. 1786 zwei 2chörige Litaneien.

Schirmer, Johann Georg, seit 1782 Fürstl. Schwarzburgischer Hofclavierinstrumentenmacher zu Sondershausen, wo er am 21sten März 1790 starb, war aus Hauröden im Schwarzburgischen gebürtig und ein Schüler des berühmten Friederici in Gera, bei dem er auch, nach zurückgelegten Lehrjahren, längere Zeit als Gehülfe arbeitete. Er verfertigte alle

Arten von Clavieren, Fortepianos und Flügeln, und Gerber, welcher sein bestes Fortepiano besaß, will auf seinen vielen Reisen keines gefunden haben, das ihm lieber gewesen wäre. Ueberhaupt lobt Gerber die Schirmerschen Instrumente, selbst die Clavichords, ungemein, und er muß sie am besten gekannt haben.

Schisma, ein griechisches Wort, das deutsch Spaltung oder Theilung, auch Streit bedeutet; in der Musik jedoch ist es zum technischen Kunstausdrucke geworden, und bezeichnet hier ein kleines Intervall, das blos bei Berechnung der mathematischen Tonverhältnisse (zur Theilung der Intervallengröße) vorkommt, und in dem Werthe von 32805: 32768 steht. Es ist nämlich der Unterschied zwischen dem diatonischen und syntonischen Komma, und der Unterschied zwischen diesem syntonischen Komma und dem Diaschisma, denn ziehet man nach den Regeln der Subtraction (s. d.) das Verhältniß des syntonischen Komma's (80: 81) von dem des diatonischen (531441: 524288) ab, so bleibt jenes Verhältniß von 32805: 32768, und ebenso wenn man von dem syntonischen Komma das Verhältniß des Diaschisma (2025: 2048) abzieht. Also macht denn auch das Schisma und das syntonische Komma zusammengenommen ein diatonisches Komma, und Schisma und Diaschisma ein syntonisches Komma. S. übrigens auch den Art. Verhältniß (der Intervalle) und die dahin gehörigen.

Schlag, zunächst jede Rückung (Hebung, Senkung, Seitenbewegung oder wirklicher Anschlag) des Dirigirenden mit der Hand oder dem Tactir-Stabe zur Bezeichnung des Takts. Von hier leitet sich eine zweite Bedeutung ab, in der das Wort Schlag gleichbedeutend ist mit Takttheil, weil nämlich in der Regel jeder Takttheil mit einem Schlag oder Ruck des Dirigenten bezeichnet wird. Da aber bei schneller Bewegung oft nicht Takttheile, sondern dafür halbe (z. B. im Viervirteltakte) oder auch ganze Takte (z. B. im Dreiviertel- oder Dreiachteltakte) ferner bei sehr langsamer Bewegung bisweilen Taktglieder durch Schläge bezeichnet werden, so ist diese zweite Bedeutung des Wortes ungenau, und man könnte sie um so eher aufgeben, da wir ja schon den genügenden Ausdruck Takttheil besitzen.

ABM.

Schlagfeder, in der Musik eigentlicher deutscher Name für Plectrum (s. d.)

Schlagmanieren, heißen die verschiedenen Arten der Verdoppelungen und Vervielfältigungen der Paukenschläge. Unter dem Art. Pauke sind dieselben näher angegeben.

Schlaginstrumente, auch unter dem gemeinschaftlichen Namen Schlagwerk, griech. Kroumata, daher auch krustische Instrumente; s. Instrument und Krustisch.

Schlangenrohr, nennt man im Deutschen auch wohl den Serpent (s. d).

Schlecht, steht auch in der Musik überall dem Guten entgegen, und man spricht hier, wie von einem guten Takttheile, im Gegensatze auch von schlechten Takttheilen. S. darüber Takt und Takttheil. — Die Alten gebrauchten, wenn sie von einem schlechten Takt redeten, das Wort schlecht hier auch wohl im Sinne von gewöhnlich oder natürlich, indem sie unter jenem Ausdrucke den geraden Takt (den gewöhnlichsten und natürlichsten) und besonders den Viervierteltakt verstanden. — Schlechte Noten sind dasselbe, was durchgehende Noten.

Schlechter, Mathias, ein bezüglich seiner gründlichen Unterrichts-Methode sehr geachteter Claviermeister in Wien, ist dort am 17ten September 1803 geboren, und obwohl seine Eltern wenig Musiksinn besaßen, so ließen sie ihm dennoch Singen, Violine und Pianoforte spielen erlernen, und er machte auf dem letztgenannten Instrumente so rasche Fortschritte, daß er noch während des Besuches der Grammatikal-Classen am Piaristen-Collegium in mehreren Privatzirkeln mit Beifall sich produziren zu können befähigt war. Gegenwärtig gilt er, trotz seiner bescheidenen Zurückgezogenheit, bei Allen, so ihn in dieser Beziehung näher kennen, für einen tüchtigen Pianisten, gewandten Partituren- und a vista-Leser, der auch auf der Orgel seinen Mann steht, und nicht minder als Gesang-Mentor gesucht und geschätzt wird. Obschon zum Studium der Arzneikunde bestimmt, blieb ihm dennoch die künftige Standeswahl freigestellt; des Herzens Neigung obsiegte; er verließ Aesculaps Panier, und warf sich der himmlischen Tonkunst in die Arme. Um aber nicht ausgeschlossen an den Propyläen ihres Tempels weilen zu müssen, keimte der Entschluß, tiefer in das innerste Heiligthum einzudringen. Die vorzüglichsten theoretischen Schriften dienten nur, die eifrige Wißbegierde mehr noch zu entflammen; da aber trotz dem besten Willen, dennoch Manches unklar, dunkel, unverständlich, und ohne fremden Beistand schwer, oder kaum zu enträthseln blieb, so reifte das sehnliche Verlangen, lieber gleich an der rechten Schmiede vorzusprechen. Ferdinand Kauer, im musikalischen Elementarfache ein erprobter Pädagoge, befreundete ihn mit der Generalbaßlehre; unter Seyfried's Führung wurde der contrapunctische Curs durchgemacht, und alle zu erübrigende Mußestunden waren fortan verschiedenartigen Compositionsversuchen geweiht, deren handschriftliche Anzahl über 40 Artikel sich erstreckt, — Präludien und Cadenzen, Clavier-variationen, Orchester-Ouverturen und andere Instrumentalsätze; Lieder, Polonaisen, Concertino's für das Horn, für den Contrabaß, Violoncell und dergl. — 1 Messe, Graduale, Vaterunser, und Libera, — viele Originalstücke und Arrangements für Militärmusik, u. m. a., wovon 3 vierhändige Märsche, 3 Polacca's, Pianoforte-Variationen, Walzer- und Cotillons-Parthien gestochen sind, nebst dem periodischen Werkchen: „Der praktische Lehrer am Clavier," leichte, angenehme und fortschreitende Pieçen, mit beigefügtem Fingersatze, in sechs Heften, dessen gemeinnützige Brauchbarkeit wohl am unzweideutigsten durch den schnellen Absatz und einer deshalb nothwendig gewordenen 2ten Auflage beurkundet wird. Diese anspruchslosen Arbeiten wollen nur ihren Zwecken genügen, ohne auf die Stufen hohen Kunstwerthes sich zu erheben; wer aber immer in seiner Sphäre, in dem sich selbst gezogenen Wirkungskreise stets das Rechte vollbringt und seine Waare nie über ihren intensiven Werth anschlägt, der bevortheilt auch schlechterdings nicht den Käufer; er hat redlich das Seinige gethan und verdient, nach solchem Maßstabe geehrt und geachtet zu werden.

81.

Schlegel, Elias, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts rühmlichst bekannter Clavierinstrumentenmacher zu Altenburg, baute 1794 eine neue Art von Instrumenten, die er Fortepiano-Claviere nannte, und die nach Belieben des Spielers bald als bloßes Clavier, bald als wirkliches Fortepiano gebraucht werden konnten. Letzteres durch eine mechanische Vorrichtung, welche mittelst eines Kniedrucks oder Fußtritts regiert ward. Die Instrumente, die übrigens keine weitere Verbreitung gewonnen haben, kamen an Tonstärke dem gewöhnlichen Fortepiano nicht gleich, doch hatten sie den Vorzug des singend schwebenden Claviertones,

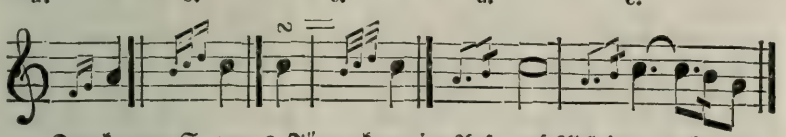
so daß ein geschickter Spieler mit vielem Ausdrucke darauf spielen konnte, insbesondere, wenn S., wie er gewöhnlich zu thun pflegte, noch das lautenartige Piano des Fortepiano, das durch ein Verschieben der Claviatur (a una corda) bewirkt wird, damit verband.

Schleicher, Caroline, s. Krähmer.

Schleife, s. Orgelregisterzüge und besonders Parallelen.

Schleifen, in der Musik dasselbe was binden; s. Bogen (als Schriftzeichen) und Ligato.

Schleifer, franz. Coulé, eine Spielmanier, die unabänderlich blos aus stufenweis auf einander folgenden Vorschlägen besteht, welche jedesmal, wie schon der Name sagt, an ihre Hauptnoten angeschleift werden müssen. Es giebt 2 Hauptarten solcher Schleifer, nämlich kurze oder unpunktirte und lange oder punktirte. Die erste Art ist entweder aus 2 (a) oder aus 3 kurzen Vorschlägen zusammengesetzt (b), welche gewöhnlich durch kleine Noten angedeutet werden, wofür Bach jedoch auch das umgekehrte Doppelschlagszeichen vorschlug (c), „weil diese Manier einem umgekehrten Doppelschlage völlig gleich sey," wie nämlich der Doppelschlag von oben kommt, so kommt dieser Sch. von unten und die Hauptnote bleibt in der Mitte. Den langen oder punktirten S. (die 2te Art) erklärt das Beispiel d und e.



Der kurze S. von 2 Tönen kann im Auf- und Absteigen vorkommen. In beiden Fällen wird er gebraucht, die Lebhaftigkeit zu vermehren. Daher muß er auch geschwind ausgeführt werden, und man bringt ihn am häufigsten zwischen 2 Tönen an, die um eine Quarte von einander entfernt sind, besonders, wenn hernach eine tiefere Note folgt. Von seiner Verdoppelung ist unter den Art. Doppelschleifer die Rede. Der Sch. aus 3 Tönen erfordert eine der jedesmal vorherrschenden Empfindung angemessene, und daher sehr verschiedene Ausführung, geschwind und stark, langsam und schwach; doch darf er der folgenden Hauptnote wo möglich nicht mehr als höchstens die Hälfte von ihrem gewöhnlichen Werthe entziehen. Auch findet dieser Sch. hauptsächlich nur auf guten Tacttheilen statt, und nur selten auf schlechten, wenn diese einen besonderen Accent haben sollen. Außerdem wird er auch vor der ersten Note nach einem Einschnitte, über einer steigenden Secunde, zwischen Sprüngen, vor Fermaten ꝛc. angebracht. Der lange Sch. ist größtentheils nur in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter vor einer etwas langen Hauptnote gebräuchlich. Blos der erste punktirte Ton wird etwas stark angegeben, die folgenden beiden Töne werden schwächer und schmeichelnd vorgetragen. Da der erste Ton dieses S's im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so ist auch sein Zeitwerth verschieden, und verschiedener zwar als bei irgend einer anderen ähnlichen Manier, denn die Hauptnote bekommt höchstens nur die Hälfte und oft noch weniger von ihrem Zeitwerthe. Das Gefühl des Spielers und sein Geschmack müssen da entscheiden. Am gewöhnlichsten findet der punktirte Schl. bei Sprüngen statt. Uebrigens ist der Sch. allen Gesetzen unterworfen, die bei Manieren (s. d.) gelten. Ein mit dem Doppelschlage verbundener Sch. ist kein anderer als ein Doppelschlag (s. d.) mit dem Zusatze von unten.

Schleifer (Tanz), s. Länderer und Walzer.

Schleifezeichen (Bindezeichen), s. Bogen (als Schriftzeichen).

Schleiflade, eine solche Windlade in der Orgel, bei welcher die obere Seite der Cancellen mit schwachen Stückchen Holz verspundet, und in diese Spunde die Löcher gebohrt sind, durch welche die Pfeiffen ihren Wind erhalten. Der Name Schleiflade rührt daher, weil jene Löcher mittelst der Schleifen (Parallelen) geöffnet und verschlossen werden können, und gewählt ist er zum Unterschiede von der Springlade, in welcher die Cancellen nicht verspundet sind, sondern mittelst der Pfeiffenstöcke verschlossen werden.

Schleppen, schleppender Vortrag, s. Vortrag; für anhalten gebraucht, zögern ꝛc. s. Ritardando.

Schlesinger, Martin, geboren 1751 zu Wildenschwert im Chrudinerkreis des Königreichs Böhmen, und gestorben in Wien den 12ten August 1818; ein trefflicher Violinspieler und gräflich Erdödyscher Kammer-Virtuose. In der zartesten Jugend schon übte er die Musik, und erlangte durch rastlosen Fleiß, auf jenem Instrumente, welches immerdar der Gegenstand seiner ungetheilten Vorliebe blieb, auch bald einen solchen Grad von Meisterschaft, daß keine der damaligen Concertcompositionen für ihn mehr Schwierigkeiten enthielten, und er — kaum an der Gränze des Jünglingsalters — es wagen durfte, größere Kunstreisen, sogar nach dem fernen Rußland, mit dem glücklichsten Erfolge zu unternehmen. Auf dem Rückwege durch Ungarn gewann er an dem Fürsten Grassalkowich einen erhabenen Gönner, welcher ihn als Concertmeister in seiner Capelle anstellte. Verhältnisse bestimmten ihn jedoch, nach Verlauf mehrerer Jahre diesen Platz mit jenem, im Hause des kunstliebenden Grafen von Erdödy zu vertauschen, der ihm ein, die künftige Existenz sorgenfrei sicherndes Asyl gewährte. In dieser wünschenswerthen Lage wurde ihm auch die Freude zu Theil, durch seine sich selbst geschaffene Unterrichts-Methode eine ansehnliche Zahl hoffnungsvoller Zöglinge heranzubilden, und in dieser schön blühenden Pflanzschule gleichsam sich neu zu verjüngen. Die nekrologische Notiz der Wiener musik. Zeitung entwirft von seiner Individualität folgendes Bild: „Kraft und Reinheit des Tones, Gefühl und Wahrheit im Ausdruck, Bestimmtheit in Behandlung der bewunderungswürdigsten Bravourpassagen und ein geläuterter, immerdar mit der Zeit fortschreitender Geschmack, charakterisirten sein Spiel auch noch in der letzten Epoche, und dienten zum klarsten Beweis, daß der Geist die Pflege der himmlischen Kunst nie verließ, und bis an das Grab ihr unwandelbar treuer Jünger blieb. Im bürgerlichen Leben ein schlichter Biedermann, war die Liebe Aller, so ihn kannten sein sicher verbürgtes Eigenthum, und verschönte den stillen Kreis künstlerischen Wirkens. Eine nie versiegende Quelle gutmüthiger Heiterkeit, eine jugendlich frohe Laune, die, liebevoll mittheilend, auch stets seiner Umgebung sich bemeisterte, begleiteten schwesterlich ihn an das Sterbelager, auf welchem er — ruhig sanft, wie die scheidende Sonne — von seinen Freunden bis zum seligen Wieder-Erwachen sich trennte." Mehrere handschriftliche Compositionen soll er, als unwürdig der Publicität, zum Flammentod verdammt haben; nur einige Kleinigkeiten aus dem Lenze seines Künstlerlebens sind durch den Druck bekannt geworden. —d.

Schlett, Joseph, Musikgelehrter und Componist, zu Wasserburg am Inn geboren, verlor frühzeitig seine Eltern durch den Tod; seine herrliche Stimme indessen und seine bereits erworbene Fertigkeit im Orgelspielen erwarben ihm freundliche Aufnahme und Unterstützung in den Klöstern und

Seminarien, so daß er zu Ingolstadt sogar Jurisprudenz zu studiren anfangen konnte. Bis zur Vollendung des academischen Cursus reichten jedoch die Mittel nicht, und er sah sich genöthigt, 1794 eine kleine Anstellung in München anzunehmen, die ihm, außer dem Orgelspiele, die Pflicht auferlegte, die Zöglinge des Seminars im Generalbasse und in der Composition zu unterrichten. Mehrere Jahre versah er das Amt mit Eifer und allgemeiner Anerkennung, bis ihm seine vorzüglichen philologischen Kenntnisse ein Professorat an der Ritteracademie zu München verschafften, und nun die musikalischen Beschäftigungen ihm nur Nebensache werden mußten, die er übrigens fortwährend mit eben so vieler Liebe als glücklichem Erfolge trieb. Durch ein in jeder Hinsicht vortrefflich gehaltenes Magnificat erwarb er den auf die beste Composition dieser Art öffentlich ausgesetzten Preis; ferner componirte er mehrere herrliche Sonaten für die Harmonica, welche 1805 zu Leipzig gedruckt wurden, mehrere Messen, eine Vesper, ein Miserere, mehrere 4stimmige Gesänge für die Charwoche nebst vielen anderen Sachen für die Hofkirche zu München, und endlich auch die beiden Canzonen von Metastasio „Il segno" und L'amor timido," welche 1811 Breitkopf und Härtel in Leipzig druckte. Jene Kirchensachen werden noch immer in München mit vielem Beifalle aufgeführt, und sie zeichnen sich auch durch schöne Melodien, reinen Satz und tiefe Empfindung vor vielen älteren und neueren Werken der Art aus. B.

Schlick, Johann Conrad (nebst Frau), geboren 1759, und gestorben zu Gotha 1825, war einer der größten Violoncellisten seiner Zeit. Seine Lehrer können wir nicht mehr angeben, wie überhaupt aus seiner Jugendgeschichte nur Wenig oder gar Nichts bekannt ist. Bis 1776 war er Mitglied der Capelle des damaligen Bischofs zu Münster; dann machte er eine Reise durch Deutschland, und in Gotha angekommen engagirte ihn (1777) der Prinz August zu seinem Cammermusikus und Sekretair. Neue und immer gleich erfolgreiche Reisen durch Deutschland, welche er nach der Zeit fast in jedem Jahre unternahm, übergehen wir. 1785 erstreckte sich jedoch eine solche auch über die deutschen Gränzen hinaus nach Italien, und diese Reise ist um so merkenswerther, als sie die Erwerbung einer großen italienischen Violinvirtuosin zur Frau und damit auch für Deutschlands Kunst zum eigentlichen Zweck hatte. Strina Sacchi hieß diese berühmte Künstlerin. Sie war 1764 zu Mantua geboren, eine Tochter des Professors Sacchi, und in dem Conservatorium della Pieta zu Venedig erzogen worden; hatte dann noch einige Jahre in Paris zugebracht, und endlich in dem Concert spirituel daselbst durch Hören der größten Meister damaliger Zeit auf der Violine ihre Bildung vollendet. In den Jahren 1780 — 1783, wo sie hierauf in Italien reiste und sich namentlich in Neapel und Florenz hören ließ, erregte sie die größte Bewunderung, und dasselbe war der Fall, als sie 1784 nach Deutschland kam, wo aber nicht blos ihre eminente Kunstfertigkeit, sondern auch ihr höchst einnehmendes Aeußere, ihr schöner Körper und anziehender Umgang, eine große Zahl von Verehrern um sie sammelte. Unter diesen war auch Schlick; doch zu schüchtern, unter den mancherlei Vornehmen, Großen und Reichen, von welchen sie hier angebetet zu werden schien, ihr seine Hand anzutragen, wartete er damit, bis sie, noch frei, Ende des Jahres 1784 wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt war, eilte ihr nun erst nach, und brachte sie auch wirklich schon im folgenden 1785sten Jahre als Braut nach Gotha zurück, wo sogleich die Vermählung vollzogen wurde. Ihr Zusammenreisen durch Italien und Deutschland war ein wahrer Triumphzug, indem sie durch Duetten für Violine und Violoncell alle Welt zum

Entzücken hinrissen. Später feierten sie dergleichen künstlerische Triumphe noch mehr auf Reisen nach Wien, Dresden, Ungarn, Rußland. In jene erste Zeit seiner Verbindung mit Strina Sacchi fällt auch die Composition seines großen und vor Jahren so berühmt gewesenen und oft gespielten Concerts für Violine und Violoncell, das in Gotha und Petersburg gedruckt worden ist. In Gotha, wo er nun in die Herzogl. Capelle getreten war, unterhielt er von 1795 an auch ein eigenes Concert in seinem Hause, das der Sammelplatz aller Kunstfreunde aus den ersten Ständen Gotha's ward. Besondern Reiz erhielt dasselbe später, als seine Tochter zu einer guten Clavierspielerin herangereift war, und nun Vater, Mutter und Tochter zusammen Trio's für Clavier, Violoncell und Violine vortrugen. Mit dieser Tochter machte er auch später mehrere Kunstreisen bis nach Petersburg. Für den Winter 1799—1800 war die Familie für das Leipziger große Concert engagirt, wo er auch seine ersten Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell zu Gehör brachte. Dergleichen Werke hat er nachgehends viele gesetzt, nur sind die wenigsten davon zum Drucke gelangt. Madame Schlick spielte auch fertig Guitarre, und daher sind die Guitarresachen entstanden, welche wir von S. besitzen, der übrigens als Virtuos viel höher stand denn als Componist, so rastlos thätig er auch in dieser Beziehung war, so sehr, daß sich wohl gegen 100 Werke von ihm namhaft machen lassen, alle für Violoncell, Violine, Clavier und Guitarre, einzeln oder in mancherlei Verbindung, wovon im Ganzen jedoch kaum an 20 gedruckt worden sind. Mad. Schlick starb ein Paar Jahre vor ihrem Gatten. Von der Tochter sind uns keine nähere Nachrichten zugekommen.

Schlimbach, G. L. Fr., Cantor und Organist zu Prenzlow, geboren zu Ohrdruff und ein Schüler vom ehemaligen Organisten Bach daselbst, s. Literatur.

Schlimm, sagen Einige auch für schlecht, wie schlimmer Tacktheil statt schlechter Takttheil ꝛc.

Schloer, neuerer Componist, lebt zu Paris, von Geburt aber wahrscheinlich ein Deutscher, schrieb sehr fleißig, namentlich Fantasien, Variationen ꝛc. und Concerte für Violine, Quartette für Streichinstrumente, Duette für Violine und Guitarre, dergl. für Pianoforte und Violine und andere Instrumente, Duette für 2 Pianoforte oder Pianoforte und Harfe ꝛc., im Ganzen schon über 50 Werke, von denen auch viele gedruckt worden sind, aber wenige von sonderlich künstlerischer Bedeutung.

Schlosser oder Schlösser, Ludwig, schrieb einige Concert-Variationen für Violine, Quintette für dasselbe Instrument, mehrere gute Streichquartette, auch Duette für Violine, ein Concertino für Horn, und verschiedene Kleinigkeiten für Pianoforte, was Alles Liebhabern willkommene Gabe gewesen seyn wird. S. lebt unsers Wissens zu Paris und ist dort als Violinist angestellt. Sonst ist in der künstlerischen Welt nur sehr wenig von ihm bekannt. Jene Compositionen sind sämmtlich im brillanten Style gehalten, doch ohne große Schwierigkeit, so daß sie bei den meisten nur etwas vorangeschrittenen Spielern, und namentlich solchen, die wenig mehr oder überhaupt Nichts als Unterhaltung von der Kunst wollen, gewiß guten Eingang gefunden haben werden. 17.

Schlözer, Carl von, Russischer Consul zu Lübeck, Sohn des berühmten Geschichtsforschers Hofrath August Ludwig von S. in Göttingen und Bruder der 1825 verstorbenen gelehrten Madame Dorothea Rodde zu Lübeck, 1772 zu Göttingen geboren, und in der Musik Schüler von Forkel,

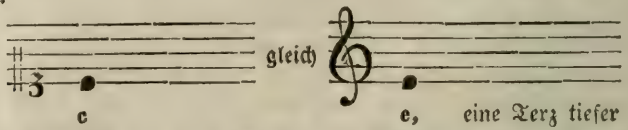
ist als Dilettant ein vortrefflicher Pianofortespieler und glücklicher Componist für sein Instrument. Als Kaufmann machte er früher viele große Reisen und hatte so die beste Gelegenheit, sich nach den ausgezeichnetsten Meistern auf seinem Instrumente wie überhaupt seinen künstlerischen Geschmack und seine Kenntnisse zu bilden und zu erweitern, welche er, von Jugend auf ein eifriger Kunstfreund, auch sorgfältig benutzte. Er componirte namentlich mehrere Rondos und Fantasien, Rondoletto a l'Espagnole, Rondolette für Kinder, mehrere Oden von Klopstock, Gesänge und Lieder nach Göthe, Punschlieder, „Erlkönig," und eine Menge Tänze. In den Jahren 1821, 1825 und ff. sind die bedeutendsten davon gedruckt worden, und verleugnet sich auch der bloße Dilettant nicht darin, so herrscht überall doch Gesang und ausdrucksvolle Melodie, und steht dem Verfasser eine ziemlich gründliche Kenntniß der Harmonie zu Gebote. Dr. Sch.

Schluß, s. Tonschluß und Finale.

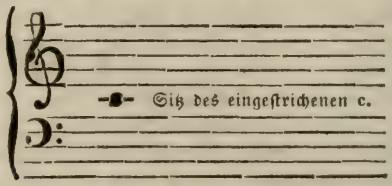
Schlußcadenz, auch Finalcadenz, Bravourcadenz, s. Cadenz (gegen Ende des Artikels) und Finale.

Schlüssel oder Notenschlüssel. Das Liniensystem (vergl. d. Art.) giebt uns eine anschauliche Nachbildung der stufenweisen Tonleiter für die ebenso stufenweise Notenleiter; es läßt aber unentschieden, mit welchem bestimmten Tone eigentlich die Leiter beginnen soll. Bei den ersten umständlicheren Versuchen der Notation mittelst Linien wurde den Räumen über der Grundlinie, dann jeder einzelnen Linie im System (s. obig. Art.) der Name ihres Tons vorgesetzt, bis man gewahrte, daß es nur der Benennung Einer Linie bedürfe, um von ihr aus alle Notenstellen zu erkennen. So kam die Vorsetzung einer oder weniger Notennamen und endlich gewisser aus diesen hervorgegangenen Zeichen in Gebrauch, wie denn z. B. der sogenannte Violin- oder G-Schlüssel nichts weiter als ein verzogenes G ist. Solcher Schlüssel sind drei zu merken: 1) der C-Schlüssel (, od. welcher die Linie für das eingestrichene C bezeichnet; 2) der F-Schlüssel (, und), welcher den Sitz des kleinen f, und 3) der G-Schlüssel , welcher den Sitz des eingestrichenen g bestimmt. Der C-Schlüssel wird als Discantschlüssel auf die erste, als Altschlüssel auf die dritte, als Tenorschlüssel auf die vierte Linie des Systems gesetzt; in älteren Compositionen findet man ihn auch wohl auf der zweiten Linie für den Mezzosopran, eine Stimme, die nicht so hoch, wie der Sopran und nicht so tief wie der Alt reichte, sondern die Mitte zwischen beiden hielt. Der F-Schlüssel findet sich bei uns nur auf der vierten Linie, wurde aber sonst, für den Bariton (hohen Baß, Mittelstimme zwischen Tenor und Baß) und höher liegende, obwohl noch dem Baß angehörige Instrumente auf der dritten Linie (als Bariton-Schlüssel) und für sehr tiefe Stimmen auf der fünften Linie gebraucht. Der G-Schlüssel wird jetzt nur auf der zweiten Linie, wurde aber ehedem für hohe Stimmen, besonders von den Franzosen, auch auf der ersten Linie angewendet und französischer Violinschlüssel genannt. Alle Schlüssel sind unter ihren besondern Artikeln noch näher beschrieben. Die alten Schlüsselstellungen sind mit Recht nebst den zu subtilen Stimmklassifikationen außer Gebrauch gekommen; man überzeugt sich leicht (s. d. besondern Artikel über die versch. Schlüssel), daß die jetzt noch gebräuchlichen vollkommen für das ganze Tonreich aller Stimmen ausreichen. Eben so sicher ist aber auch zu erkennen, daß von diesen noch ge-

bräuchlichen Schlüsseln keiner ohne Nachtheil zu entbehren ist. Am wenigsten der Tenorschlüssel, da die Töne des Tenors für den F=Schlüssel zu hoch, für jeden andern zu tief liegen; eben so wenig der Altschlüssel, der dem Stimmumfang des Alts so angemessen, für die Scala der Bratsche u. s. w. aber unentbehrlich zu nennen ist. Hat man aber erst die Nothwendigkeit dieser beiden Schlüssel anerkannt, so wird dies ein Grund mehr, auch den Discantschlüssel, wenigstens im Verein mit jenen Stimmen, namentlich in Chören, beizubehalten. Endlich merkt G. Weber mit Recht an, daß man die Bekanntschaft mit diesen Schlüsseln schon deßwegen machen müsse, weil sie in den Partituren all' unserer Meisterwerke einheimisch sind. Und ist denn ihre Erlernung wirklich so schwer, als manche Tonlehrer uns überreden möchten? Es scheint nur von der Methode abzuhangen, ob der Schüler die Sache schwer oder leicht finden soll. Schwer oder lästig mag es seyn, jedes der fünf Notensysteme (oder gar alle zugleich) auswendig zu lernen. Wenigstens sollte man da nicht mit einem neuen anfangen, bevor das alte sicher eingeprägt ist. Auch das scheint im Allgemeinen keine gute Methode, daß man die Noten des einen Schlüssels mit Rücksicht auf einen andern lernt; z. B. beim Discantschlüssel sich einbildet, jede Note sey um zwei Stufen zu hoch geschrieben und müsse um eine Terz tiefer gelesen werden:

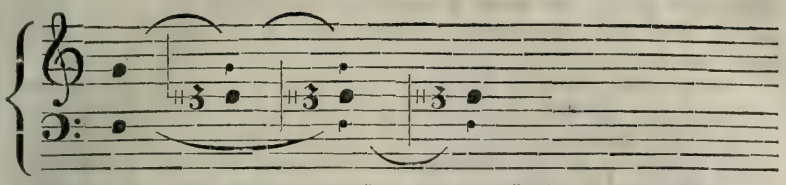


wiewohl man sich auf diese Weise augenblicklich helfen mag, wenn die Erlernung unvollkommen ist. Unser Notensystem ist aber so trefflich, so anschaulich, so genau angemessen der Sache, daß man dem Schüler nur diese Angemessenheit der Notenleiter für die Tonleiter begreiflich zu machen, und ihn im Hinauf= und Hinabzählen der Stufen einigermaßen zu üben hat, um ihm alle Schlüssel zugleich geläufig zu machen. Hierzu bemerkt man, daß alle ihren Mittelpunkt im eingestrichenen c, der Mitte zwischen Baß und Diskant, dem Mitteltone des Claviers, haben. Wie auf dem Clavier über diesem c der Discant, unter ihm der Baß liegt, so steht auf dem Notenplan c in der Mitte, über ihm das System des Discants, unter ihm das des Basses



und von ihm aus zählen sich alle Notensitze, z. B. auch die Linien für den G und F= Schlüssel, ganz der Tonleiter gemäß, ab. Verlängern wir aber die kleine Hülfslinie des c, daß sie als Hauptlinie angesehen werden kann:

Disc.= Alt= Tenorschlüssel



so haben wir in dem einen C-Schlüssel den Schlüssel und Inbegriff aller übrigen. ABM.

Schlußfall, dasselbe was Tonschluß oder Cadenz (s. d.).

Schlußnote, jede letzte Note eines Satzes oder Tonstücks ohne Rücksicht auf Werth, Gestalt oder Klang oder Vortrag. In älteren Zeiten pflegte dieselbe mit anderer Farbe gedruckt oder geschrieben, auch wohl verziert zu werden.

Schlußsatz, dasselbe, was Coda oder Finale (s. d.).

Schlußzeichen, auch Finalzeichen, das Zeichen, durch welches der vollständige Schluß eines Tonstücks oder eines Hauptabschnitts eines größeren Tonstücks angezeigt wird (⌣ ⌢). S. Bogen (als Schriftzeichen) und Fine. a.

Schmahl, Georg Friedrich, Vater und Sohn, berühmte Orgelbauer aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, lebten zu Ulm, und bauten von 1730 bis 1732 in dem dasigen Münster unter anderen das kostbare 45stimmige Werk mit 12 Bälgen für 3 Manuale und Pedal.

Schmähling, Sängerin, s. Mara.

Schmalz, Amalie, geboren zu Berlin 1771, ist die Tochter des zu seiner Zeit nicht unberühmten Clavierspielers Johann Daniel Schmalz, der zuerst in Diensten des Markgrafen Heinrich, dann als Organist an der französischen, zuletzt aber als Organist an der Garnisons-Kirche zu Berlin stand. Den ersten Gesangsunterricht erhielt sie von dem Cammermusikus Kannengießer, dann aber mußte sie ihre Kunst auf Befehl und Kosten des Königs von Preußen bei Naumann in Dresden förmlich studiren. 1790 begann sie ihre künstlerische Laufbahn als dramatische Sängerin auf der Königl. Bühne zu Berlin, und 1793 schon mußte sie zu den größten deutschen Sängerinnen gezählt werden. Ihre Stimme hatte den seltenen Umfang von drei vollen Octaven, von g bis zum 3gestrichenen g, und noch lebende Ohrenzeugen erzählen Wunder der Wirkung, welche der außerordentlich klare Klang und die Fülle ihrer Töne hervorbrachten. Gerber, der sie 1797 als Azema in Himmels „Semiramide" und in einigen Cantaten von demselben hörte, sagt, daß er alle Töne ihres wunderbaren Stimmreichthums unübertreffbar schön, klar und in einer seltenen Gleichmäßigkeit gefunden habe. Dabei zeichnete sich die Sch. schon damals durch eine seltene tiefe Einsicht in ihre Kunst aus, vermöge welcher sie sich später, als das Alter ihr nicht mehr gestattete, selbst öffentlich aufzutreten, zu einer der berufensten Gesanglehrerinnen erheben konnte, und das eben war es, was sie von jeder Art von Verbildung entfernt hielt, und ihr ein Recht gab auf den Ruf einer wahrhaft großen deutschen Sängerin, den sie auch überall hatte. Vielleicht band sie Dankbarkeit an die Königl. Bühne zu Berlin, denn so viele Einladungen sie auch an andere Theater erhielt, nahm sie doch keine derselben an, ausgenommen 1802, wo sie für 2 Jahre einem glänzenden Rufe an die Kaiserliche Oper in Wien folgte. Um 1815 ohngefähr

quitirte sie das öffentliche Leben und zog sich als Lehrerin in die bürgerliche Einsamkeit zurück, als welche sie denn auch fortwährend mit vielem Segen wirkte. Eine ihrer bedeutendsten Schülerinnen ist die bekannte Sängerin Carl, viele andere nicht zu nennen. st.

Schmalz, Johann Stephan, berühmter Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, war aus Wandersleben im Erfurtischen gebürtig, und lebte zu Arnstadt, wo er nach einigen neuen Werken, die er in der Umgegend erbaut hatte, auch zum privilegirten Orgelbauer für das Fürstenthum Schwarzburg-Sondershausen ernannt wurde. Eine beträchtliche Orgel erbaute er unter anderen für die Kirche zu Ohrdruff bei Gotha; ein anderes 24stimmiges Werk 1754 zu Holzthalleben; noch andere Werke zu Hohenebra, Holzsußra und anderen Orten. Er starb zu Arnstadt 1785.

Schmelzer, Johann Heinrich (nicht Andreas, wie Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon schreibt), geborner Oesterreicher, befand sich um die Mitte des 17ten Jahrhunderts als Instrumentalist in der Kaiserlichen Capelle zu Wien, ward gegen 1658 aber, an Giov. Felice Sances Stelle, zum Capellmeister ernannt und später vom Kaiser Leopold I. sogar in den Freiherrnstand erhoben. Sein Tod muß erst in das Ende des 17ten Jahrhunderts fallen; 1695 war er noch am Leben. Er war der erste Deutsche, der die Stelle eines Kaiserlichen Capellmeisters zu Wien bekleidete, was auf eine bedeutende Größe seines Talents und seiner Kunstfertigkeit schließen läßt. Zu Nürnberg wurden unter dem Titel „Sacroprofanus Concentus musicus fidium aliorumque Instrumentorum," 13 große Sonaten für verschiedene Instrumente von ihm gedruckt, und später erschienen noch 12 Violinsolo's. Das sind alle von seinen Werken, welche jetzt noch bekannt sind. — Sein Sohn, Andreas Anton, war ein vortrefflicher Violinspieler seiner Zeit, und vom Kaiser zum Director der Hofinstrumentalmusik ernannt worden.

Schmetzer, Georg, vor Zeiten Cantor und Musikdirector an der evangelischen St. Annenkirche zu Augsburg, war daselbst geboren und studirte die Musik bei seinem Amtsvorgänger, dem Cantor Kriegsdorfer, worauf er dann mehrere Höfe besuchte, an denen Musik blühete, bis 1677 Kriegsdorfer starb und er nun zu dessen Nachfolger ernannt wurde. Er componirte viele geistliche Lieder für 2 bis 9 Stimmen, ein Compendium musicae, „Sacri Concentus latini et partim Latino-Germanici" etc. für 5 bis 17 Stimmen, und verschiedene Kirchenmusiken. Ein Miserere von ihm ist bis in die neueste Zeit in Augsburg gern gehört und oft aufgeführt worden. Er starb zu Augsburg 1701 oder 1702 an Steinschmerzen.

Schmid, Joseph, ein geschätzter Clavierlehrer und beliebter Componist der neueren Zeit in Wien, dessen bedeutendste Werke in folgenden bestehen: „die Friedensfeier" (ein harmonisches Gemälde für das Clavier, den Patrioten des Vaterlandes gewidmet, 1798); 2 Sonaten für das Clavier oder Pf. 1799; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello; 3 leichte fortschreitende Sonatinen für das Pianoforte mit Violine; nützliche Unterhaltungen für Fortepiano und Violine (mit beigefügtem Fingersatz); 6 kurze fortschreitende und angenehme Rondino's f. d. Pf. mit Violine; 4 leichte fortschreitende Sonatinen f. d. Pf. zu 4 Händen; 2 moderne Potpourri's à la Rossini f. d. Pf. zu 4 Händen; 2 Parthien Variationen f. d. Pf. zu 4 Händen; 12 fortschreitende Uebungs-Sonatinen sammt passenden Vorspielen f. d. Pf., nebst beigefügtem Fingersatz nach Mozart's Manier; 11 Divertissements f. d. Pf.; 100 sehr nützliche Scalen in den meisten Tonarten f. d. Pf. 4 Hefte; 3 leichte und angenehme Rondo's à la Rossini f. d. Pf.; nützliche Uebungen mit Fingersatz im leichtesten Style für angehende

Klavierspieler; Uebungsstücke für d. Pf. aus 24 Beispielen mit Fingersatz in allen Ton- und Taktarten bestehend, 4 Hefte; Blumenstrauß oder angenehme Musikstücke f. d. Pf.; 27 Parthien Variationen f. d. Clavier oder Pf. Die meisten von diesen Sachen druckte Artaria in Wien. — Zu ziemlich gleicher Zeit mit diesem Joseph S. blühete auch zu Prag ein großer Clavierspieler Namens Schmid. Derselbe war ein Schüler Segerts, guter Orgelspieler und in Prag Musikdirector an der Stephans- und Ignazikirche, als welcher er nebenbei auch vielen und guten Unterricht im Clavierspielen gab.

Schmidt, Bernhard, mit dem Zusatze der ältere, war von 1703 an Hoforgelbauer der Königin Anna von England, aber von Geburt ein Deutscher. Um 1660 kam er auf eine Einladung, welche von London aus an fremde Künstler ergangen war, nebst seinen Neffen, Gerhard und Bernhard, dahin, und bauete mit diesen sogleich ein Werk in der Königl. Capelle zu Whitehall. Um 1680 bauete er, im Wettkampfe mit Renatus Harris, ein Werk, dergestalt zwar, daß ein Jeder seine Orgel auf entgegengesetzter Seite aufrichte und nachher einen Organisten zum Schiedsrichter über die größere oder mindere Güte der Werke wähle. Als die Arbeit fertig war, wurde ein ganzes Jahr darüber gestritten, welchem von beiden der Vorzug gebühre, ohne zur Entscheidung zu kommen, bis endlich Lord Chief Justice Jeffries für S. den Ausspruch that, weil er der ältere sey, und von dem Augenblicke an war sein Name in England hoch berühmt. 1700 bauete er die Orgel in der St. Paulskirche; dann ein Werk in der Christkirche, und in der Marienkirche zu Oxford, in St. Mory Hill, in der dänischen Clementskirche zu London, und in Sanct Peter zu Oxford. Bei all' diesen Werken hatten ihn jene seine Neffen unterstützt, die nach seinem Tode aber, der 1709 erfolgte, sich nur noch mit Reparaturen auf dem Lande beschäftigten. N.

Schmidt, Johann, geboren zu Stühlingen im Schwarzwalde 1757, lernte Anfangs das Schreinerhandwerk, und dann bei Sam. Oerle zu Schneeberg die Orgelbaukunst. Hierauf arbeitete er in Wien und Leipzig auch in Augsburg bei Stein, bis er 1785 auf Empfehlung des Capellmeisters Leopold Mozart Hof- und Landorgelbauer zu Salzburg ward, wo er am 5ten März 1804 bereits starb, in dem Rufe eines nicht gewöhnlichen Künstlers seines Fachs. Besonders war S. ein guter Mechaniker. Nebenbei verfertigte er auch gute Fortepiano's und Claviere.

Schmidt, Johann Christoph, geboren 1664, war von 1700 an, als Strunks Nachfolger, Königl. Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Capellmeister, und, wie Hiller in Heinichens Geschichte bemerkt, ein gründlicher Componist, der seinen Contrapunkt aus dem Fundamente verstand, wenn auch ohne ein höheres künstlerisches Genie. Er schrieb Vieles für die Kirche, auch eine französische Oper, die 1718 zu Dresden aufgeführt ward, und zog als Lehrer der Capellknaben manchen tüchtigen Schüler. Er starb zu Dresden am 13ten April 1728. In der Breitkopf-Härtelschen Manuscripten-Sammlung in Leipzig befanden sich von ihm noch: eine Cantate „Zion, spricht der Herr, hat mich verlassen," 2 Messen, Kyrie et Gloria, und die Motette „Auf Gott hoffe ich" ꝛc. für 4 Stimmen mit Orchester.

Schmidt, Madame Marie Susanne, geborne Janitsch, Enkelin des berühmten Berliner Joh. Gottl. Janitsch, und Tochter des ehemaligen Musikdirectors Janitsch zu Bern in der Schweiz, wo sie 1762 geboren wurde, war eine gute Violinspielerin und überhaupt gewandt und erfahren in manchen musikalischen Künsten. Schon in ihrem 14ten Jahre wirkte

sie zu Bern im Concerte als Violinistin mit; nachgehends ging sie auf Reisen, versah sogar eine Zeitlang das Amt eines Musikdirectors bei einer herumziehenden Schauspielertruppe, und nahm endlich ein Engagement in Schaffhausen an, das sie aber der Kriegsunruhen wegen wieder aufgeben mußte, um aufs Neue auf Wanderungen zu gehen. 1799 gab sie mehrere „charakteristische Tänze" heraus; 1800 reiste sie noch immer in Deutschland; und spätere Nachrichten fehlen.

Schmidt, Balthasar, Componist und Musikalienverleger des vorigen Jahrhunderts, auch Organist an der Hospitalkirche zu Nürnberg, fing schon um 1726 an, theils seine eigenen, theils die Werke anderer Meister, als Sorgens, Scheuenstuhls und A., selbst zu radiren und im eigenen Verlage herauszugeben, und war somit einer der Ersten, welcher den Notenkupferdruck beförderte. Unter den Werken seines Verlags, welche ihn selbst auch zum Schöpfer hatten, befanden sich viele Menuetten für Clavier, Allemanden, Couranten, Sarabanden ꝛc., auch Präludien, und Fugen, Murky's, und endlich auch ein Choralbuch mit bezifferten Basse, das 2 Auflagen erlebte. S. war noch 1773 zu Nürnberg am Leben, muß aber kurz darauf gestorben seyn. P.

Schmidt, Ludwig, Schauspieler und Sänger, auch Violinvirtuos und Componist, in der Gegend von Brandenburg geboren, war um 1780 Mitglied des Gräflich Nostitzischen Operntheaters zu Prag, und zeichnete sich nicht nur als Sänger mit einer herrlichen Tenorstimme aus, sondern componirte auch die Operette „das gräfliche Fräulein," und richtete viele andere italienische Operetten und Singstücke durch Uebersetzung ꝛc. für die deutsche Bühne ein. 1784 übernahm er die Direction der Markgräflich Anspachischen und Bayreuthischen Hof-Schauspieler-Gesellschaft, die er durch seinen Eifer und seine Einsicht in die Sache schnell in Flor brachte. Oft wirkte er selbst als Violinist im Orchester mit, und stellte Concerte an, in denen er als Virtuos wie als Sänger glänzte. Doch gab er mancherlei Unannehmlichkeiten halber schon 1786 diese Direction wieder auf, und ging auf Reisen. In den 90er Jahren treffen wir ihn als Mitglied der Bühne zu Frankfurt a. M., wo er besonders als Buffo einen bedeutenden Ruf hatte, nebenbei sich jedoch auch mit Composition und dem Arrangement kleinerer dramatischer Tonwerke beschäftigte. 1805 war er nicht mehr in Frankfurt, und über seine späteren Lebensschicksale sind gar keine Nachrichten mehr vorhanden.

Schmidt, Dr. phil. und Gesanglehrer in Greifswalde, s. Hierochord.

Schmidt, Ernst Leopold, aus Heiligenstadt. Vergl. zuvor Apollo-Lyra. Aus den Niederlanden setzte er seine Reise weiter fort nach Paris und von da nach London; 1825 durch Baiern, wo er zu München mittelst Diploms zum Ehrenmitgliede der filharmonischen Gesellschaft ernannt wurde, Würtemberg, die Schweiz, Tyrol, Oesterreich, Ungarn, Siebenbürgen und die Wallachei bis nach Constantinopel, wo er Mitte Mai's 1836 ankam, und bald darauf vor dem Sultan und seinen beiden Prinzen spielte, aber sonst wenige Geschäfte mit Concerten machte. Durch die Oesterreichischen Kaiserstaaten zurückgekehrt, ging er dann nach Venedig, und kam von hier im Herbste 1836 wieder in seiner Heimath an, um nach einiger Rast eine neue Wanderung nach Schweden und Rußland anzutreten, auf der er sich denn auch in diesem Augenblicke (Herbst 1837) noch befindet.

Schmidt, Georg (nebst Frau), Musikdirector in Halle an der

Saale, braver Violinvirtuos, ward geboren 1802, und stand früher eine Zeitlang als Musikdirector zu Münster, wo er sich auch mit der Sängerin Johanna Wolff, Tochter des Musiklehrers Wolff zu Crefeld, wo dieselbe am 25sten October 1805 geboren wurde, verheirathete. Wie er besonders als Violinvirtuos, so glänzte sie, nun unter dem Namen Johanna Schmidt, als Sängerin. An ihm rühmte man in dieser Beziehung vornehmlich eine rapide Fertigkeit, viel Eleganz im Vortrage und eine unerschütterliche Festigkeit, wie sie von einem Manne seines Alters kaum noch zu erwarten war; doch vermißte man an seinem Spiele die Zartheit und das künstlerische Durchempfinden, die in dem Hörer erst jenes Wahre und tiefer Wirkende als ein bloßes Staunen und kaltes Bewundern des ausgestellten Virtuosenglanzes erregen. Sie besaß eine klare und äußerst reine Stimme, auch eine sehr große Geläufigkeit, doch dabei auch eine gewisse Kälte des Vortrags, die um so mehr befremden mußte, als sie die Kunst mit wahrer Innigkeit liebte und in Folge dieser Liebe und der vorhandenen schönen Mittel auch nur zu ihrem Berufe gewählt hatte. Und diese Eigenschaften, Vorzüge und Mängel, sind es denn auch, welche das so achtungswerthe Künstlerpaar bis zur Stunde noch charakterisiren. 1829 erhielten Beide einen Ruf nach Amsterdam, wo er als Concertmeister und erster Solospieler, und sie als erste Sängerin in der Gesellschaft Felix meritis wirkte, nebenbei auch Beide erfolgreichen Unterricht in der Musik ertheilten. 1832 gaben sie das Engagement in Amsterdam auf, und gingen auf Reisen durch Deutschland, auf denen sie bis zum Schluß des Jahres 1833 in mehreren größeren Städten mit vielem Beifalle auftraten. 1834 in Halle angekommen, habilitirten sie sich daselbst, indem ihm die Direction der Concerte der dasigen Museumsgesellschaft übertragen, und sie als Sängerin für dieselben engagirt ward, und wirklich auch haben ihre schätzenswerthen Leistungen schon manchen Segen in ihrem Wirkungskreise und für die Kunstcultur der Universität getragen. ff.

Schmidt, Johann Philipp Samuel, einziger Sohn des Commerzien- und Admiralitätsraths Schmidt, wurde zu Königsberg in Preußen am 8ten September 1779 geboren. Schon zeitig entwickelte sich eine große Vorliebe des Knaben für die Tonkunst. Auch Schmidt's Eltern liebten und übten die Musik. Die Mutter hatte des Capellmeisters Reichardt Unterricht auf der Laute benutzt; der Vater spielte Violine und Clavier. Beide hatten viel Umgang mit Künstlern und Personen höheren Standes und häufig Kammermusiken bei sich im häuslichen Kreise. Hier wurde zuerst das musikalische Gehör, Taktgefühl und der innere Sinn des Knaben gebildet. Im 7ten Jahre erhielt Jean oder Jeano (wie der Kleine im väterlichen Hause genannt, und von der zärtlichen Mutter weidlich verzogen wurde) auf sein unabläßiges Ansuchen den ersten Clavierunterricht von einem Hauslehrer, Anfangs sehr mangelhaft, dann aber mit besserem Erfolge von den Organisten Schulz, Halter und Richter. Der letztere besonders gewährte dem aufmerksamen, lernbegierigen Schüler, ein schätzbares Vorbild im sangbaren, empfindungsvollen Vortrage, und ließ ihn die practische Clavier-Schule in Compositionen von Em. und Joh. Seb. Bach, Kalkbrenner (dem Vater), Vanhal, Stamitz, Kozeluch und Pleyel durchüben, bis endlich Mozart's Genius den zum Jüngling herangewachsenen Schüler mit einer Begeisterung erfüllte, welche Schmidt auch bis in das gereifte Mannesalter stärkend und erquickend begleitet hat. Die alle Freitage im Kneiphöf'schen Junkerhofe stattfindenden Liebhaber-Concerte gaben schon dem Knaben Gelegenheit, sich durch frühzeitige öffentliche Production als Clavier-

spieler die nöthige Dreistigkeit und Besonnenheit zu erwerben. Er wählte dazu die Mozart'schen Pianoforte-Concerte, welche bald allgemeinen Eingang fanden. Als S. von Richter späterhin auch im Generalbasse den nöthigen Unterricht erhalten hatte, begleitete er, nach damaliger Sitte, das Orchester in den Sinfonien und Gesang-Musiken am Flügel aus der bezifferten, auch unbezifferten Baßstimme oder Partitur. In der Composition erhielt Schmidt die erste practische Anleitung von dem damals in Königsberg anwesenden geschickten Musiker und Violoncellisten, Organisten Schönebeck. Der für Musik enthusiastische Jüngling war mit den Uebungen im Contrapunkt, und der theoretischen Anweisung zum Gebrauch der Orchester-Instrumente allein nicht befriedigt. Um sich der ihm zuströmenden Ideen zu entäußern, entwarf er alle mögliche Compositions-Versuche, unter anderen auch kleine Singspiele aus Weiß'ens Kinderfreund: „Das Denkmal in Arkadien," und „die Aehrenleserin." Seit dem tiefen Eindruck, welchen Mozart's „Don Juan" und „die Zauberflöte" auf ihn machten, interessirte ihn auch die dramatische Musik vorzugsweise. Schmidt benutzte die Verbindungen seines Vaters mit dem Director der privilegirten Schauspieler-Gesellschaft der Geschwister Schuch, Carl Steinberg, und die Bekanntschaft mit mehreren Mitgliedern und Musikern des damals ausgezeichneten Theaters, z. B. Ackermann, Bachmann, Streber u. s. w., um die Opern-Partituren unabläßig zu studiren. Aus Liebhaberei übte er die Chöre ein, begleitete den Sängern und Sängerinnen bei'm Erlernen ihrer Parthien am Clavier, und dirigirte den Chor theils auf der Bühne, theils spielte er im Orchester Violin oder Bratsche mit. Beide Instrumente, wie das Violoncell, hatte S. bei dem Cantor der Schloßkirche, Zander, erlernt, ohne es jedoch zu weitern Fortschritten darauf zu bringen, als eine Ripien-Stimme, höchstens die zweite Violin oder Viola in J. Haydn's Quartetten übernehmen zu können. Zu deren Ausführung, wie zu den Mozart'schen Quartetten und Quintetten, welche S. durch den geistreichen Vortrag seines Kunstprotectors, des Premier-Lieutenant W. von Rohr, eines fein gebildeten Kunstfreundes und Violinspielers, zuerst kennen lernte, vereinigten sich Zander, Vater und Sohn, der Tenorist Herford, Auditeur Schwarz und Schmidt, wöchentlich einigemal. Auch wurde der Geschmack des Jünglings durch die Gesellschafts-Concerte im Hause des Kriegsraths von Fahrenheid, bei Streber u. s. w. gebildet. Hier hörte S. zuerst Gluck's „Iphigenia in Tauris." Die längere Anwesenheit des Violinisten Friedrich Benda zu Königsberg und dessen Composition der Operetten des Oberforstmeister Jester „Louise," „Mariechen" u. s. w., die Aufführung der Stegemann'schen Oper „der Triumph der Liebe," des „Axur" von Salieri und der „Lodoiska" von Cherubini, wirkte gleichfalls mächtig auf die Hinneigung Schmidt's zur dramatischen Musik. Aus Enthusiasmus für Mozart's Meisterwerk „Don Juan" arrangirte er nach der Partitur diese Oper als Quintett für obigen Privat-Verein. Obgleich sich nur zum Tonkünstler berufen fühlend, vernachläßigte S. doch die Uebung der Schul- und Sprachkenntnisse nicht. Vorzüglich zog ihn die Geographie an, und die italienische Sprache. Herbst 1796 ward er als Studiosus der Rechts- und Cameral-Wissenschaften bei der Universität immatriculirt. Mit regelmäßiger Pünktlichkeit den Vorlesungen eines Kant, Kraus, Poerschke, Mangelsdorff, Schmalz u. s. w. beiwohnend, benutzte S. die Abende und Nächte für seine Kunst mit wahrer Leidenschaft. Unzählige Lieder, Gelegenheits-Musiken, musikalische Scherze entstanden und verschwanden wieder. Nur ein Pianoforte-Concert, welches er sich zum eignen Gebrauch geschrieben hatte, wurde auf des Vaters Andringen der

Vergessenheit entrissen, und erschien als erstes Werk bei André in Offenbach gedruckt (reich an Mozartschen Reminiscenzen). Der Brand des alten Schauspielhauses zu Königsberg 1796 gab S. die Veranlassung zur Composition eines Prologs zur Wiedereröffnung des interimistischen Locals im Altstädtschen Junkerhofe. „Das Dankopfer" war der erste dramatisch-musikalische Versuch des jungen Componisten, welcher zur Oeffentlichkeit gelangte, und, wie dessen erste (komische) Oper: „Der Schlaftrunk" von Bretzner (1797), beifällige Aufnahme in seiner Vaterstadt fand. Nach seinem Abgange von der Universität komponirte S. für die Königsberger Bühne den von Ludwig v. Baczko zur Feier der Huldigung des Königs von Preußen gedichteten, und am 8ten Juni 1798 aufgeführten Prolog: „das ländliche Fest," wie auch eine Serenate für das Fest der Landstände und Freimaurer-Logen. Da Krankheit im Sommer 1798 Schmidt abhielt, dem getroffenen Uebereinkommen gemäß, seinen Universitäts-Freund v. Fahrenheid mit dessen Erzieher Lehmann auf die Universität Göttingen und auf einer Reise nach England und Nordamerika zu begleiten, so beschlossen S's Eltern, auf dringendes Anregen des vorerwähnten Herrn von Rohr, die musikalische Ausbildung des angehenden Künstlers durch eine Reise nach Berlin und Dresden zu befördern. S. reiste demnach im August 1798 ab. In Stettin machte S. die persönliche Bekanntschaft des trefflichen Lieder-Componisten J. A. P. Schulz aus Copenhagen, und traf am 8ten September 1798 in Berlin ein. Schon am ersten Abende genoß er die Freude, Gluck's „Iphigenia in Tauris" im damaligen National-Theater unter B. A. Weber's Leitung zu hören. Ein Besuch bei seinem Freunde v. Rohr auf dem Landgute seiner Mutter, und eine Augen-Entzündung, welche S. längere Zeit in Müncheberg zu verweilen nöthigte, führte Verhältnisse herbei, welche auf das ganze Leben des jungen Mannes wesentlichen Einfluß ausübten, namentlich aber denselben späterhin ganz von der Künstler-Laufbahn entfernten. Den Winter 1798 bis 1799 verweilte S. in Berlin, wohnte dem Carnevall bei und hörte die ersten italienischen Opern, Righini's „Armida" und Himmel's „Semiramide." Besonders aber erregte die damals nur in Hof-Concerten und der großen Oper fungirende Königliche Capelle die Aufmerksamkeit des, fleißig zu seiner Uebung componirenden, jungen Tonkünstlers. Im März 1799 reiste Schmidt nach Dresden, mit Empfehlungen an den Obercapellmeister Naumann versehen, welcher dem jungen Schüler practischen Unterricht ertheilte, und demselben durch das Studium der Partituren von Hasse's und Naumann's, wie auch anderer Meister Messen, Vespern und Oratorien Gelegenheit verschaffte, Instrumental-Kenntnisse zu erlangen, wie den Styl und Geschmack zu bilden. In Naumann's gastfreiem Hause machte er die persönliche Bekanntschaft der verewigten Gräfin Elisa v. d. Recke, des Professor Meißner aus Prag, Professor Graff, Kaatz, und mehrerer Künstler und Gelehrten, wie auch des Ober-Kriegs-Commissairs Neumann, was seine ganze Bildung fördern mußte. Als Naumann im Begriff war, seinen Sommer-Aufenthalt in Blasewitz zu nehmen, trennte sich S. von ihm. Ueber Prag reiste er nach Wien, von Naumann an Vater Hayd'n empfohlen, welcher den jungen Mann wohlwollend aufnahm, ja ihm bei seiner Abreise sogar einen Canon: „Kenne Gott, die Welt und dich," in sein Stammbuch eigenhändig einschrieb. Schmidt machte für Berlin die ersten Bestellungen der auf Subscription herausgegebenen Partitur der „Schöpfung" bei Vater Haydn. Auch an die damals berühmte Harfen-Virtuosin Josephe Müllner war S. von Naumann, so wie von L. v. Baczko an die blinde Clavierspielerin und Componistin

Thereſe v. Paradies empfohlen. Auch die Bekanntſchaft der Maler Gareis, Rösler und Jagemann aus Dresden und Weimar wirkte erheiternd für Schmidt's fröhlichen Aufenthalt in der muſikreichen, lebensluſtigen Kaiſerſtadt. Von Wien reiſte S. nach München, Augsburg, Stuttgart, Frankfurt a. M., Caſſel, Hannover, Hamburg, Magdeburg und Deſſau, und kehrte dann über Berlin im October nach Königsberg zurück. Dort wurde leider, auf dringendes Verlangen der Eltern beſchloſſen, daß S. der Künſtlerlaufbahn für immer entſagen und in den Staatsdienſt treten ſolle. So wurden die camera'liſtiſchen Studien wieder aufgenommen, und am 17ten Mai 1801 S. bei der Churmärkiſchen Kriegs- und Domainen-Kammer zu Berlin als Referendär verpflichtet. 1804 machte er das ſog. große Examen, und wurde zum Aſſeſſor befördert. Im November 1806 verlor S. ſeine Gattin durch den Tod während der Invaſion der Feinde. In höchſter Zurückgezogenheit und Niedergeſchlagenheit, mit Sorgen um ſeine Eltern und den täglichen Unterhalt kämpfend, brachte S. den trüben Winter zu. Im September 1808 ſchloß er eine zweite Ehe mit Marie Gouſſaut. Ganz ohne Gehalt und fernere Unterſtützung von ſeinen Eltern, welche durch die Folgen des Kriegs große Verluſte erlitten hatten, war S. genöthigt, ſein Kunſttalent zur Erwerbs-Quelle zu benutzen, indem er Klavier-Unterricht ertheilte und Concerte gab, zu welchen patriotiſche Beziehungen die Grundlage bildeten, und die von den erſten Künſtlern Berlins unterſtützt wurden. Für die Bühne hatte S. im Jahre 1806 die Kotzebue'ſche Poſſe mit Geſang „Eulenſpiegel" componirt, welche auf dem Königl. Theater beſonders durch das Talent des Komikers Unzelmann anſprach. Den größten Theil ſeiner Muße widmete S. der Compoſition von Freimaurer-Liedern und Feſt-Cantaten, von welchen das Bundeslied von Loeſt „In die Unendlichkeit hinaus," und einige andere Lieder, z. B. „an die Hoffnung" von Schiller und Schink, gedruckt ſind. 1804 bereits hatte S. eine Operette von Herklots: „der Onkel," in Muſik geſetzt, aus welcher ein Lied als Beilage zur Leipziger Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung erſchienen, das Singſpiel ſelbſt indeß nicht zur Aufführung gelangt iſt. Als im Jahre 1809 die Verlegung der Churmärkiſchen Kriegs- und Domainen-Kammer ſtatt fand, war S. außer Stande der Regierung nach Potsdam ohne Dienſt-Einkommen zu folgen. Auf unbeſtimmten Urlaub in Berlin zurückbleibend, lebte er ganz ſeiner geliebten Kunſt, bis nach der glücklichen Wiederkehr des Königs die 1810 erfolgende Reorganiſation der Finanz-Verwaltung S. zuvörderſt commiſſariſch beſchäftigte, und 1811 demſelben eine bleibende Anſtellung bei dem Königl. Seehandlungsinſtitut gewährte, wo S. im Jahre 1819 zum Hofrath befördert ward und auch jetzt noch activ iſt. In ſeinen Mußeſtunden blieb S. unausgeſetzt thätig wirkſam für die Tonkunſt, theils durch fernere muſikaliſche Compoſitionen von Freimaurer-Cantaten und Liedern, hauptſächlich indeß durch fortgeſetzte Beſtrebungen im Gebiete der dramatiſch-lyriſchen Muſe. Kotzebue's dramatiſche und Opern-Almanache boten dem, für ſentimentale, idylliſche Gattung am meiſten geeigneten Tonſetzer wirkſame Texte in der Operetten-Form dar, welche zu der Zeit beſonders anſprach. 1812 erſchien „Feodore" unter Iffland's beſonderem Schutz auf der Berliner Königlichen Bühne, und fand ausgezeichnet günſtige Aufnahme. Im März 1813 wurden mit dieſem Singſpiel die erſten in Berlin einrückenden ruſſiſchen Truppen jubelnd empfangen. Nach öfteren Wiederholungen erſchien der gedruckte Clavierauszug dieſer, auf auswärtige Bühnen mit Schmidt's Muſik übergegangenen Operette. 1813 wurde der „blinde Gärtner oder die blühende Aloe" 2mal gegeben. 1814 hatte S. außer vielen patriotiſchen Liedern, eine

Cantate von Gubitz: „Der Engel auf dem Schlachtfelde," componirt, welche in einem Concert zu wohlthätigen Zwecken im Saale des Königl. Opernhauses gerade an dem Tage aufgeführt wurde, als die Nachricht von Napoleons Thron-Entsagung eintraf. Ein Siegeslied zum Einzuge der Verbündeten in Paris erregte bei der Aufführung in gedachtem Concert Enthusiasmus. Die Cantate ist in der Schlesinger'schen Handlung gestochen erschienen. 1816 wurde „die Alpenhütte" von Kotzebue und Schmidt mit einstimmigem Beifall, vorzüglich besetzt, gegeben, 1817 „der Kiffhäuser Berg," 1818 „das Fischermädchen" von Theodor Körner, unter Bernhard Romberg's Leitung. Von letzterer Oper ist ein Klavier-Auszug bei E. H. G. Christiani in Berlin gestochen. Im Sommer des Jahrs 1822 unternahm S. eine Geschäfts-Reise nach Frankfurt am Main und begleitete im October desselben Jahrs den Präsidenten Rother nach Verona zum Congreß, von wo aus ein Ausflug nach Florenz, Mailand und Venedig gemacht wurde. 1824 wurde „ein Abend in Madrid oder das verborgene Fenster," Singspiel in 3 Akten nach dem Französischen, und 1830 die größere heroische Oper: „Alfred der Große" von Th. Körner in 2 Akten, von Schmidt's Composition auf der Königl. Bühne gegeben. Die letztere Oper fand namentlich durch Bader's und der Fräulein v. Schätzel ausgezeichnete Kunstleistungen günstige Aufnahme, verschwand jedoch, wie viele andere, neue und ältere Opern, bald vom Repertoir. Ein Clavier-Auszug von „Alfred" ist bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt. Zum Stiftungs-Feste des Märkischen Gesang-Vereins im Juni 1834 hat S. das früher für die Berliner Sing-Akademie a Capella componirte „Heilige Lied" von Matthison für Männer-Chor, mit Begleitung von Blase-Instrumenten, auch für das Gesangfest im Juni 1835 eine Hymne und einige patriotische Lieder componirt. „Die Alpenhütte" wurde im Januar desselben Jahrs neu besetzt auf der Königl. Bühne beifällig wiederholt. Im Sommer 1834 hatte der Clavierauszug der Cherubini'schen Oper „Ali-Baba" S's Mußestunden nächst contrapunctischen und historischen Kunststudien ausgefüllt. Nachträglich ist dessen persönliche nähere Bekanntschaft mit dem, Schmidt's Talent zur dramatischen Composition vorzugsweise anregenden und aufmunternden Generalintendanten Carl Grafen v. Brühl, des verewigten Fürsten von Radzivil Durchlaucht, Ritter Spontini, dem genialen Carl Maria von Weber (ein Theil des Briefwechsels zwischen diesem trefflichen Künstler und S. findet sich in der Cäcilia Heft 31. und 35. abgedruckt, wie auch in Weber's „hinterlassenen Schriften," dritter Band, Seite 129 unter Nr. 14 auf Veranlassung der Aufführung der Oper „Das Fischermädchen" in Dresden, eine kurze Charakterisirung des dramatischen Compositions-Talents von S., welche den berühmten Verfasser, den selbst so hochstehenden Künstler, doppelt ehrt); ferner mit C. F. Rungenhagen (zeitigem Director der Singacademie) und Dr. A. L. Crelle, den ältesten Freunden Schmidt's, ferner mit Wollanck, Zelter, J. N. Hummel, Reichardt, Righini, Naumann, Himmel, Hurka, dem geistreichen Schriftsteller Hoffmann, Dichter Langbein, dem genialen Mimen Ludw. Devrient, Dr. Spicker, Professor Pölchau, L. Berger, C. Arnold, Meyerbeer u. a. noch zu erwähnen, da der Umgang mit den genannten Männern von dem wesentlichsten Einfluß auf die geistige und künstlerische Ausbildung Schmidt's war. Auch mit den Sängerinnen Catalani und Marianna Sessi hatte S. künstlerische Verbindung. Eine zufällige Veranlassung, die Composition B. A. Weber's zur melodramatischen Behandlung des Schiller'schen Gedichts „der Gang nach dem Eisenhammer," führte S. auf die, ihn im Verfolge auch als gründlichen Theoretiker bekundende Bahn der

musikal. Kritik, als abwechselnder Mitarbeiter nämlich der Haude- und Spener'schen und Vossischen Ztg., der Leipziger Allgem. musikal. Ztg., Berliner musikl. Zeitung von Marx und der von Dr. Gottfried Weber redigirten Cäcilia. Zur Erholung von Dienstgeschäften hat S. außerdem eine bedeutende Anzahl von J. Haydnschen, Mozartschen, Beethovenschen und Onslowschen Quartetten, Quintetten und Concerten zu 4 Händen für das Pianoforte arrangirt, auch im Jahre 1833 die erste Messe in DMoll und Dur componirt, welche in der St. Hedwigs-Kirche zu Berlin am Kirchweifeste 1833 und dem Pfingstfeste 1834 aufgeführt ist. Reges Streben nach Vervollkommnung in der Tonkunst hat sonach S. auch bis in sein vorgerückteres Alter, und unter den drängendsten Verhältnissen des Lebens nie verlassen, und wird ihn hoffentlich auch bis zu den letzten Lebenstagen mit verjüngender Kraft stärkend geleiten, ohne daß die in letzterer Zeit ihm von einer Seite feindlich entgegentretende Kritik ihn vom höheren Ziele entfernen könnte. Wir hoffen das im Vertrauen auf seine vollkommene Durchbildung. Fügen wir nun noch zur Vervollständigung ein summarisches Verzeichniß seiner sämmtlichen Compositionen hinzu. Es sind: 16 Cantaten und Hymnen; 34 kleinere Gesänge und Lieder, worunter mehrere größere Hefte; 9 Kirchenwerke. 4 größere Werke für Pianoforte mit Orchester; 12 Opern; und 38 Clavierauszüge von fremden großen Orchesterwerken und Quartetten oder Quintetten, worunter 30 allein vierhändig arrangirt sind. Neben einem großen Melodienreichthume und den oben schon hervorgehobenen Eigenschaften der Schmidtschen Compositionen, ist es vornehmlich auch eine geniale Reinheit des Satzes, die wir an ihnen zu bewundern haben; und als ein namhaftes Verdienst sind auch S's Bemühungen in jenen Arrangements hier hervorzuheben. ++.

Schmidt, Friedrich, Correpetitor bei der Königl. Oper zu Stuttgart, ein guter Musiker, glücklicher Lieder-Componist und namentlich vortrefflicher Lehrer im Pianoforte-Spiele, am 5ten Februar 1802 zu Bebenhausen bei Tübingen geboren, kam 1810 ins Waisenhaus zu Stuttgart, und erhielt hier in dem Königl. Musikinstitute, das 1812 mit dem Waisenhause verbunden ward, und dessen Unterrichtsstunden er seiner herrlichen Anlagen wegen besuchen durfte, seine erste musikalische Bildung. Unter den Lehrern an dieser Anstalt war es vornehmlich der würdige Schelble, der viel Einfluß auf ihn übte. Nach Aufhebung des Instituts 1818 ward er als Schauspieler und Sänger bei dem Königl. Hoftheater zu Stuttgart angestellt, hinsichtlich seiner Fortbildung in der Musik jedoch, in welcher er schon so manche gute Kenntnisse und Fertigkeiten, besonders aber einen regen Sinn für das wahrhaft Schöne und Künstlerische in ihr, gewonnen hatte, nur meist sich selbst überlassen. Mit vielem Fleiße übrigens setzte er seine Studien fort, und 1830 erhielt er die Stelle eines Correpetitors, als welcher er vornehmlich die Clavierproben zu leiten und mit den Solosängern die einzelnen Parthien einzustudiren hat. Es unterstützt ihn dabei eine bedeutende Fertigkeit im Partitur-Lesen und Spielen, und viel Festigkeit im Vortrage selbst. Auf eine glänzende Virtuosität auf dem Claviere macht S. keinen Anspruch; aber desto gründlicher und fördernder ist sein Unterricht. Von den vielen ein- und mehrstimmigen Liedern, welche er componirte, und die sämmtlich eine richtige Auffassung der Wortdichtung, wie schönen Melodien-Reichthum und gute harmonische Kenntnisse verrathen, ist bis jetzt nur ein Heft (die Schiltlieder von Lenau) gedruckt worden. Wir dürfen aber um so mehr hoffen, daß bald noch mehrere eine allgemeinere Verbreitung erhalten werden, als sie sämmtlich in der That so ganz aus der Seele gesungen sind und den Liedern

von Curschmann, Löwe, Bank und anderen jüngeren Tondichtern unbedingt an die Seite gestellt werden müssen. Seit 1834 ist S. auch Lehrer Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Würtemberg im Pianofortespiel. A.

Schmiedt, Siegfried, guter Vocal-Componist des vorigen Jahrhunderts, zu Suhl um 1756 geboren, lebte von 1786 an ohngefähr 10 Jahre in Leipzig, wo er neben seinen eigenen Beschäftigungen mit der Composition auch die Correctur in dem Breitkopf'schen Verlage besorgte. So schrieb er damals: „die Feier der Christen bei der Krippe Jesu," den 67sten Psalm, den 8ten Psalm, die Cantaten „Nun keine Thränen mehr" und „Wenn ich, o Schöpfer! deine Macht ꝛc.," die Ode „Wer kann dich, großer Gott ꝛc.," eine Himmelfahrtscantate, Schubart's „Hymne an die Tonkunst," das Melodrama „die Feier des 18ten Jahrhunderts" (vielleicht sein schönstes Werk), „Gesang an dem Grabe der unglücklichen Königin von Frankreich Marie Antoinette," und viele Lieder und andere kleinere Singstücke, auch einige Claviersonaten, u. verfertigte von mehreren Dittersdorf'schen Opern Clavierauszüge ꝛc. 1796 jedoch errichtete er mit Rau gemeinschaftlich eine eigene Musikalienhandlung, und die Leitung derselben zog ihn von der Ausübung der Kunst ganz ab. Er componirte Nichts mehr, und spielte auch nur noch sehr wenig Clavier, auf welchem er früher eine so eminente Fertigkeit besaß. Gleichwohl ging das Geschäft nicht gut, und er gab es 1798 wieder auf, zog nach Suhl, und heirathete hier die Wittwe eines Eisenhändlers, starb aber schon in dem folgenden 1799er Jahre.

Schmitt, Johann Michael, aus Prag gebürtig, war eine Zeitlang Capellmeister am Dom zu Augsburg, und erhielt dann 1742 einen Ruf als Capellmeister nach Mainz, wo er gegen 1780 starb, viele Compositionen für die Kirche hinterlassend, von denen unsers Wissens aber keine gedruckt worden ist. Die meisten davon waren eigens für einzelne damalige Klöster in Schwaben geschrieben.

Schmitt, Lorenz, berühmter Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, am 27sten April 1731 zu Obertheres bei Würzburg geboren, zeigte in seiner frühesten Kindheit schon viele Anlagen zur Musik. In dem Kloster Theres bekam er den ersten Unterricht. Violine war gleich Anfangs sein Lieblings-Instrument, und noch nicht volle 15 Jahre alt konnte er sich vor dem Fürsten von Greiffenklau zu Mainberg auf derselben öffentlich hören lassen. Der Fürst stellte ihn als Substitut in seiner Capelle an, und ließ ihn zu weiterer Ausbildung noch das Juliushospital zu Würzburg frequentiren, wie von dem Violinisten Enderle Unterricht in seiner Kunst ertheilen. 1755 nahm ihn der Fürst Adam Friedrich von Würzburg in seine Dienste, und 1757 schickte ihn derselbe auf Reisen durch Deutschland und Italien. 4 volle Jahre brachte S. auf dieser Reise zu, und genoß auf derselben auch noch eine geraume Zeit den Unterricht des großen Tartini. Nach Würzburg zurückgekehrt, galt er allgemein für einen der größten Violinspieler der Zeit. Der Fürst ertheilte ihm sogleich eine bedeutende Gehaltszulage, und 1774 ernannte er ihn mit dem Titel eines Concertmeisters zu dem Director seiner Hofcapelle. S's Ruf hatte eine solche Höhe erreicht, daß Bach ihm eine Concertmeisterstelle in London antrug, und mehrere andere glänzende Berufungen an ihn ergingen, die er aber alle, aus Dankbarkeit gegen seinen Fürsten, ausschlug. Er starb zu Würzburg 1796. Componirt hatte er nur einige Concerte für sein Instrument zu eigenem Gebrauche, die daher nicht im Druck erschienen. Dagegen bildete er mehrere treffliche Violinisten, z. B. Bäumel, Demar und Reuschel, wenn der Letztere auch nur wenige Jahre seinen Unterricht genießen konnte.

Schmitt, Joseph, gewöhnlich nur der Pater genannt, lebte um 1766 als Cistercienser-Mönch in der Abtei Eberbach im Rheingau, und war als Violinspieler wie als geschmackvoller und auch fleißiger Componist berühmt; doch kamen nur sehr wenige seiner Werke zur Oeffentlichkeit, vielmehr wurden sie als Eigenthum seines Klosters betrachtet. Gegen 1780 aber verließ er das Klosterleben, gab den geistlichen Stand auf, ging nach Amsterdam, und heirathete hier eine reiche Frau, durch deren Einkünfte er in den Stand gesetzt wurde, ganz nach Gefallen, ohne alle Hindernisse, der Kunst zu leben, und nun legte er auch selbst einen Musikalienhandel u. eine Notendruckerei an, durch deren Pressen viele seiner Compositionen Eigenthum des größeren Publikums wurden; namentlich erschienen von ihm viele Violinsachen, als: Duo's, Trio's und Quartette; dann eine ziemliche Anzahl jener kleinen Sinfonien oder Orchestersätze, Violinconcerte, Vieles für die Flöte und Einiges für Clavier, eine Art Violinschule unter dem Titel „Principe du Violon," u. A. Der Gesammtverlag seiner Handlung war bedeutend, als die französische Revolution auf einmal ihre kriegerischen Arme auch über die Gränzen Hollands hinaus ausbreitete, und er nicht allein sein ganzes Geschäft, sondern auch einen großen Theil des Vermögens seiner Frau verlor. Er zog weg von Amsterdam, und mehrere Jahre war er wie aus aller Oeffentlichkeit verschwunden, bis wir ihn 1802 zu Frankfurt am Main wieder treffen, wo er als Musikdirector im Orchester angestellt war, und auch bis an seinen Tod blieb, der um 1808 erfolgt seyn muß, da sich nach der Zeit gar keine Nachrichten mehr über ihn vorfinden. Mit Gewißheit läßt sich übrigens die Zeit desselben nicht angeben.

Schmitt, Aloys, einer der ausgezeichnetsten jetzt lebenden Clavierspieler, und auch als Componist für sein Instrument, namentlich durch seine Concerte und Etuden, berühmt und mit Recht sehr beliebt. Er ward 1789 in Erlenbach am Main geboren, und sein Sinn für Musik erwachte früh. Man erzählt sich, daß er als kleiner Knabe schon oft ans Clavier trat und, ohne nur die mindeste Kenntniß von Tönen oder Noten zu haben, gehörte Melodien schnell herausfuchte. Sein vielseitig gebildeter Vater, Cantor in Obernburg, ein Mann von in seinem Stande nicht gewöhnlichen Kenntnissen und Anlagen, eilte diesen ersten Aeußerungen eines ungewöhnlichen Talents nicht sogleich mit dem Zwangshemd einer geregelten Schule entgegen, sondern ließ sie erst in sich selbst etwas mehr erstarken, ehe er zu einer eigentlichen Erziehung und Bildung ihrer Formen schritt. Und ohne Zweifel hat diese vorsichtige Behandlung des ersten Keimes, den S's künstlerische Anlagen schlugen, einen mächtigen Einfluß gehabt auf die Kräftigkeit und den dauernden Kern des Baumes, zu welchem herangewachsen wir jenen nun schon länger denn seit 2 Jahrzehnden anstaunen u. vielleicht noch eben so lange u. länger zu bewundern haben werden, wenn Gott anders ihm ein so langes Daseyn schenkt; denn nur zu leicht unterdrückt die frühe Zuchtruthe ein künstlerisches Genie, und lernt dasselbe nicht von seinem ersten Hervortreten an, sich in einer gewissen Freiheit zu bewegen, so wird es auch später, bei sonst noch so kräftiger Productivität, niemals zu der Selbstständigkeit gelangen, die allein nur der ächte Probierstein einer artistischen Leistung ist. Gar nicht gemeint, ihn dem von der Natur einmal entschieden vorbestimmten künstlerischen Berufe zu entziehen, hielt S's Vater doch auch fortwährend darauf, daß der Sohn in seinen musikalischen Studien nicht vielleicht allen anderen zum Leben in der gebildeten Welt nothwendigen Zweigen des Wissens und Könnens vorenteile, und ließ daher seinen Geist sich in jenen nur in so weit unter einer gewissen Leitung entwickeln, als diese vor Verirrungen zu bewahren nöthig

hatte. So dauerte der väterliche Unterricht auch ungewöhnlich lange, bis fast in sein 20stes Jahr, obgleich S. in seinem 14- und 15ten Jahre schon auf eine Geltung als Virtuos in der großen Welt hätte Anspruch machen können. Dann ward André in Offenbach sein Lehrer, weniger jedoch in Beziehung auf das Clavierspiel, als seine bereits erlangten Grundsätze in der Tonsetzkunst zu reinigen und zu befestigen, und endlich auch von der ästhetischen Seite her seine Bildung zu fördern. In den Jahren 1814 bis 1816 wußte man in einer größern Verbreitung kaum noch Etwas von S's Existenz, und gleichwohl waren die Sonaten, Rondo's ꝛc., die er damals unter André's Augen vollendete, wahre Meisterwerke ihrer Art. Erst 1816, als er sich in Frankfurt am Main als Musiklehrer habilitirte und mehrere Male in öffentlichen Concerten spielte, gewann sein Name einen weiter reichenden Klang; nun aber auch bald, besonders durch die Compositionen, welche er jetzt im Druck herausgab, mit einer Fülle und solch' künstlerischen Bedeutung, daß er sich, noch ehe er durch viele und große Kunstreisen oder andere dergleichen persönliche Mittel von sich hatte reden machen, eines wahrhaft deutschen, ja halb europäischen Rufs erfreuen durfte. Viel trug dazu freilich auch sein späterer längerer Aufenthalt zu Berlin bei, von wo er einen Ruf als Hoforganist nach Hannover erhielt, welche Stelle er indeß, in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gelangt, 1829 freiwillig wieder aufgab, um nun auch in äußerlicher Selbstständigkeit zu Frankfurt a. M. wieder, wo er noch lebt, seinem Berufe als Virtuos, Componist und nebenbei als Lehrer seiner Kunst ungestört leben zu können. Mit welch großen Erfolgen er diesem seinem selbst gewählten Ziele bis jetzt entgegengestrebt ist, beweisen am besten die Leistungen, welche sein Talent und sein Wissen in jedweder Richtung, die seine künstlerische Wirksamkeit genommen, offenbart hat. Wie wir gleich zu Anfang dieses Artikels sagten, ist Schmitt einer der ausgezeichnetsten lebenden Clavierspieler u. Componisten für sein Instrument, und hat die Freiheit, in welcher sich seine musikalischen Anlagen gleich von ihrem ersten Aufblühen an entwickeln durften, einen festen Grund gelegt für die Selbstständigkeit, mit welcher er in Wahrheit in seiner ganzen Eigenschaft als Künstler, ungeachtet der mancherlei Veränderungen, welche Art und Geschmack des Clavierspiels besonders in neuerer Zeit erlitten haben, fortwährend aufgetreten ist. Ist es neben jener alten Clementi'schen Schule, die vorzüglich einen edlen Styl, einen schönen Vortrag u. jene schöne Kunst der Bindungen bezweckte, und zu welcher die großen Meister Klengel, Berger, Cramer, Field, Mendelssohn, Taubert ꝛc. gehören, jetzt besonders eine sog. moderne Richtung, welche das Clavierspiel genommen hat, und die sich durch Virtuosen wie Hummel, Moscheles, Bocklet, Czerny und Kalkbrenner über fast die ganze musikalische Welt verbreitete, so kann man doch auch nicht in Abrede stellen, daß diese Gattung, wenn auch im Zeitgeschmacke begründet, wie sie sich in Herz, Hünten, Chopin und Anderen darstellt, nur als eine große Verirrung erscheint, die in noch neueren Erscheinungen dann ihren höchsten Gipfel erreichte, und es mußte durch die Werke Dusseks, Himmels, Wolfs, C. M. v. Webers, Hummels, Beethovens und Kalkbrenners ꝛc. sich endlich nach und nach noch eine dritte Schule gestalten, die, obschon in mancher Beziehung gewissermaßen nur als eine Mischung jener ersten beiden Hauptzweige sich darthuend, doch in ihrer Haupteigenschaft, in ihren charakteristischen Zügen als frei erwachsen, in ehrenwerther Opposition gegen jedwede Verirrung, als fester Stamm des vorgewesenen Classischen und Gediegenen in dem Meere des gehaltlos modernen Spielwerks, als das einzig übrig gebliebene und vielleicht eine zweite große Glanzepoche wieder vorbereitende

Gesunde unter so vielen Verrenkungen dasteht. Und einer der Hauptvertreter dieser dritten selbstständigen Gattung ist neben Arnold u. A. vorzüglich unser Aloys Schmitt. Werfen wir einen Blick auf alle seine Compositionen; nahe an 100 liegen davon jetzt dem Publikum vor; 8 große Concerte, viele Variationen, Rondo's, Sonaten, die weltbekannten Etuden, Trio's ꝛc. — überall herrscht eine Art moderner Leichtigkeit und doch auch ehrwürdige Gediegenheit. Die Concerte und Etuden sind, Beide in ihrer Art, wohl die wichtigsten von allen, diese für die Schule, jene für die Cammer: wie Riesen unter Pygmäen aber, und ein ganzes Heer derselben in Schatten hüllend, stehen sie da, großartig, mit eigenthümlicher Selbstständigkeit und doch auch in die Fußtapfen der größten Meister der Vergangenheit tretend. Selbst seine Orchesterbegleitung scheidet aus aller Gewöhnlichkeit und bekundet den großen, den genialen Künstler in der oben angedeuteten Stellung. Wie bei Mozart und Beethoven, Hummel und Moscheles bricht sie sich eine ganz eigenthümliche Bahn, welche, unabhängig zwar zum Scheine, dennoch nur vom Triebrade des Ganzen in Umschwung gesetzt, aus dessen Bestandtheilen construirt und in seinem organischen Baue basirt ist. Ueberspannt ist nirgends eine Forderung, ernstlich aber in jeder Weise gemeint. Mit Geist, Empfindung, Verstand und nur einigermaßen technischer Bravour die Schmitt'schen Clavierwerke vorgetragen, müssen dieselben, natürlich ein jedes in seiner Weise, immer große Wirkung hervorbringen. Die Erschlaffung der Zeit freilich und die Oberflächlichkeit ihres Geschmacks läßt sie nur selten in die Concertsäle kommen, wo vor der Menge eben jene üppigen Erzeugnisse der neuesten künstlerischen Ueberspannung blühen, und was sich auf den Clavieren der studirenden Jugend noch bleibend erhält, sind jene Etuden. Auch S's Quartette und andere Orchester-Compositionen zeichnen sich durch ungesuchte Eigenthümlichkeit, Feuer, schöne Melodien und gewandte Harmonien aus. Daß die komische Oper „der Doppelproceß," welche er in Hannover schrieb und welche dort auch zur Aufführung kam, im Ganzen kein großes Glück machte, war wohl hauptsächlich der in mehrfacher Hinsicht verfehlte Text (von Elsholz) schuld, obschon auf der anderen Seite auch nicht geleugnet werden kann, daß S's tondichterische Muse viel weniger für die Vocal- als Instrumentalmusik geneigt ist.

Schmitt, Jacob, jüngerer Bruder des vorhergehenden und ebenfalls guter Clavierspieler und fleißiger Componist für sein Instrument, doch bei Weitem nicht so bedeutend als Aloys. Er ward um 1796 geboren und Anfangs vom Vater gebildet; später jedoch, als Bruder Aloys in Frankfurt am Main lebte, setzte er bei diesem seine Studien fort. Jetzt lebt er als Musiklehrer zu Hamburg. Nach der Zahl seiner Werke zu schließen, war er als Componist fast noch thätiger denn Aloys; doch haben sämmtlich seine Werke, mit wenigen Ausnahmen, einen nur geringen Umfang und sind von minder großem künstlerischem Werthe. Die Oper „Alfred der Große," welche er fertig und in Hamburg aufs Theater brachte, sprach auch nur wenig an. Seine Clavierſachen sind der Mehrzahl nach Erzeugnisse eines glücklichen Talents für Dilettanten: Rondo's, Variationen, Sonaten, Notturno's; nur mit sorgfältiger Auswahl lassen sie sich mit wahrem Nutzen beim Unterrichte anwenden. Dr. Sch.

Schmitt, Nicolaus, zu Ende des vorigen u. zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts berühmter Fagottist u. auch als Componist für sein Instrument beliebt. Er stand zu Paris bei dem Orchester der großen Oper, war aber ein Deutscher von Geburt. Seine Compositionen bestehen hauptsächlich in einigen wohlgelungenen Concerten; mehreren Quintetten für Clarinette

Fagott, Violine, Alt und Violoncell; Quartetten für dieselben Instrumente ohne Clarinette; Duette, Variationen ꝛc. Jetzt können sie nur noch mit Auswahl gebraucht werden.

Schmittbach, seit 1832 erster Fagottist in der Königl. Hofcapelle zu Hannover, ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrumente, stand früher eine Reihe von Jahren in dem Theater-Orchester zu Leipzig. Sein Ton ist zart und rund, seine Intonation sehr rein, seine Fertigkeit groß, und sein Vortrag sehr geschmackvoll. So gehört er zu den ausgezeichnetsten Fagottvirtuosen der jetzigen Zeit. Aus seiner Lebensgeschichte noch Ausführlicheres zu berichten, sind wir leider außer Stande.

Schmittbauer, Johann Aloys (nach Anderen Joseph Al.), geboren 1718, bildete sich in Stuttgart unter Jomelli's Leitung, und kam dann nach Rastadt, von wo er gegen 1772 als Capellmeister in die Dienste des damaligen Grafen von Baden und Hochberg zu Carlsruhe berufen ward, aus denen er später auch noch als Obercapellmeister in die des Großherzogs von Baden trat. Er starb zu Carlsruhe erst am 24. Oct. 1809. S. war seiner Zeit ein sehr beliebter Componist; vornehmlich schätzte man seine Kirchensachen, weshalb er 1776 auch einmal nach Köln berufen ward, um am heil. Dreikönigsfeste daselbst eine seiner Messen selbst aufzuführen. Auch war er sehr fleißig in diesem Style, nur sind wenige seiner dahin gehörigen Werke gedruckt worden: ein Stabat mater, ein Paar Messen, eine Ostercantate, einige andere Cantaten, und 24 Vor- und Nachspiele für die Orgel. Für das Theater schrieb er die Operetten: „Lindor und Ismene," „das Grab in Arkadien," „Endimion" und „Herkules"; und für die Cammer ebenfalls mehrere Cantaten, mehrere Streichquartette, Clavierquartette, Orchester-Sinfonien, Mancherlei für die Flöte, und Lieder. In seinen Freistunden beschäftigte er sich auch mit Verfertigung von Harmonica's aus Krystallglas, die er zugleich selbst sehr fertig spielte. Die berühmte Harmonicaspielerin Kirchgeßner war seine Schülerin. Unterricht in der Musik hatte er in dem öffentlichen Erziehungsinstitute zu Carlsruhe zu ertheilen. XYZ.

Schnabel, heißt das Mundstück der sog. Flute douce, der Clarinette und des Bassethorns. Man sehe die Artikel dieser Instrumente. Auf dem Bassethorne und der Clarinette, die ganz einerlei Mundstück haben, ist dieser Schnabel, seiner Form nach, einem Gänse- oder Entenschnabel ähnlich, und mag daher auch wohl der Name rühren. Das Blatt (s. d.) wird vor die Aushöhlung des S's gebunden und vibrirt frei, ohne jedoch durchzuschwingen, d. h. sich auch in die Aushöhlung selbst hineinbewegen zu können.

Schnabel, Joseph Ignaz, geboren zu Naumburg am Queis den 24sten Mai 1767, und gestorben am 16ten Juni 1831 zu Breslau als Domcapellmeister, Musikdirector bei der K. Universität, Chorregent an der Kirche zum heil. Kreuz und Lehrer der Tonkunst im katholischen Seminar. Sein Vater, Cantor, des Knaben musikalische Anlagen gewahrend, unterrichtete ihn selbst; allein ein Sturz in das Wasser, woraus der Kleine zwar glücklich gerettet ward, hatte Taubheit zur Folge. Dies traurige Ergebniß änderte auch den Plan, ihn dem geistlichen Stande zu weihen, und erst nach Verlauf mehrerer Jahre konnte dem Uebel vollkommen gesteuert werden. Im 12ten Jahre kam er nach Breslau, als Discantist in die St. Vincenzkirche, und besuchte 6 Klassen am katholischen Gymnasium; nach seiner Heimkehr, allmählig wieder zum Besitz des Gehörsinnes gelangt, erhielt er den freilich sehr kärglich dotirten Schullehrerdienst im Dorfe Paritz. Wahre Kunstliebe überwog jedoch so manch' drückende Entbehrungen und versüßte ihm die

keineswegs beneidenswerthe Stellung. Damals schon versuchte er sich im Selbsterschaffen; organisirte aus Bauernjungen ein ganz erträgliches Orchester, führte mit diesen sogar größere Tonwerke auf, und erwarb sich die thätig unterstützende Freundschaft des die benachbarte Hohlsteiner Capelle leitenden Musikdirectors Scholz, durch welchen er auch zuerst Mozart's Compositionen kennen und verehren lernte, so wie denn dieser unsterbliche Meister bis zum letzten Lebenshauche sein höchstes Idol blieb. Nunmehr, voll Sehnsucht nach einem erweiterten Wirkungskreise, wanderte er 1797 nach Breslau und war so glücklich, als Organist bei St. Clara und Violinist in der St. Vincenzkirche, wo er schon Sängerknabe gewesen, angenommen zu werden. Der lehrreiche Umgang mit dem Musikdirector Förster wirkte fortwährend entschieden auf seine scientivische Ausbildung, und unter immer mehr noch aneiferndem Beifalle führte er in der St. Maria-Magdalenen-Kirche sein erstcomponirtes Oratorium auf; wurde Vorspieler bei dem Theater-Orchester, welche Stelle er jedoch 1804, als der damals 18jährige C. M. v. Weber das Musikdirectorat antrat, wieder niederlegte, dagegen aber schon im nächstfolgenden Jahre den sehnlichst gewünschten Domcapellmeister-Posten erhielt, nebst der Leitung der stehenden Winter-Concerte. Hier nun, in seiner individuellen Sphäre, schuf er sich erst recht eigentlich ein kunstgerechtes Orchester, welchem er als umsichtiger Anführer vorstand und mit dem er bewundernswerthe großartige Produktionen zu Gehör brachte. Von einer Reise nach Berlin 1812 zurückgekehrt, wohin er auf Regierungs-Befehl und Unkosten in Gesellschaft des Ober-Organisten Berner gesendet ward, um durch sorgfältige Kenntnißnahme des Zelter'schen Sing-Instituts ein Vorbild zur Nachahmung zu erhalten, folgte nunmehr auch die Ernennung zum Universitäts-Musikdirector und Seminarlehrer. In allen Berufszweigen, als Componist, Dirigent und Mentor, gleich thätig und ausgezeichnet, erwarb sich S. die stets zunehmende allgemeine Achtung seiner Mitbürger durch seltene Anspruchslosigkeit, gefälliges Zuvorkommen, gemüthliche Herzlichkeit und ächt deutschen Biedersinn. Jeder zugereiste Fremdling durfte des freundlichsten Empfanges, so wie des thätigsten Beistandes gewiß seyn; nie entstand dem Lernbegierigen sein Rath und Aufschluß in Mittheilung erprobter Erfahrungen; kräftig und uneigennützig wirkte er immerdar zu allen wohlthätigen Zwecken, achtete das wahre Verdienst, ohne Rücksicht auf die Person, war nachsichtsvoll gegen Schwächen, ermunterte das im Verborgenen aufkeimende Talent, belächelte mitleidig alberne Arroganz, u. kannte die Natter Künstlerneid, nicht einmal dem Namen nach. So war denn auch der Tag seines Hinscheidens ein Trauertag für alle Bewohner Breslau's, welche 34 Jahre über Zeugen seiner eben so unermüdlichen als fruchtbringenden Wirksamkeit gewesen. Zwei Söhne, Joseph, Organist, und August, Musiklehrer nach Logier's System, haben wenigstens partiell des Vaters Talent geerbt, und bereits rühmlichst in ihren Fächern sich ausgezeichnet. Eine Hauptzierde des reichlichen Nachlasses sind S's Kirchenwerke, im ächt religiösen Styl gehalten, und immerdar genau dem Texte entsprechend; darunter die Messen in As, in F-Moll, in E- und A-Dur, in C, in D, die Missa quadragesimalis (mit Blasinstrumenten) ꝛc.; die Vespern de Confessore u. de Beata; Quatuor hymni vespertini; Hymni sex faciliores; Offertorium de Apostolis; Graduale in nativitate Domini; Veni Sancte Spiritus; Salve Regina; 6 Gradualia; Alma redemptoris; Regina coeli (sämmtlich gedruckt); Requiem und Dies irae; 6 Vespern nach dem Cantus firmus des Gregorianischen Codex; 3 Stationes pro festo SS. corporis Christi; 9 Lamentationes; 9 Responsoria; 14 Gradualia; 20 Hymnen zum nachmittägigen Gottesdienst; 12 Offertorien;

4 Litaneien; 2 Te Deum laudamus; Ecce, quomodo moritur; Veni creator; Pange lingua; Salve regina; Regina coeli; Psalmen; Morgen- und Abend-Gesang; ferner Cantaten: zur Einweihung des israelitischen Tempels (in hebräischer Sprache), zur 300jährigen Feier der Universität, zur Installation des Fürstbischofs, zur Todtenfeier der Königin Louise von Preußen; viele Vocal-Gesänge und Lieder; Märsche, Harmonien und Parthien für Blas-Instrumente; 1 Concert und 3 Suiten Variationen für die Clarinette; desgl. für die Trompete; 3chörige Männergesänge; 1 Quintett für die Guitarre, 2 Violinen, Viola u. Violoncell; 1 Scherzo für 4 oder 5 Contrabässe; Sammlung mehrstimmiger Gesänge; 50 einzelne Gesänge zum Gebrauche in Schulen und Seminarien u. v. A. 18.

Der älteste Sohn Schnabel's — Joseph, ist seit 1829 Organist an der katholischen Domkirche zu Glogau, und hat Kränklichkeits halber nie so thätig in seiner Kunst seyn können, als sein Talent wohl hätte erwarten lassen. Doch componirte er mehrere Variationen für Clavier, Potpourri's (namentlich aus Spohr's „Jessonda") und Lieder. — August, der jüngere Sohn S's, seit 1825 Musiklehrer in Breslau, sollte Anfangs Oekonom werden, ward nachgehends aber von der Regierung nach Berlin geschickt, um unter Logier selbst dessen Unterrichtsmethode zu studiren. Seine hauptsächlichste Wirsamkeit hat er am katholischen Schullehrer-Seminar. — Ein Bruder von J. J. Schnabel, Michael mit Vornamen, lebt noch als Clarinettist in Breslau. d. Red.

Schnarrwerk, auch Rohrwerk, dasselbe was Zungenwerk oder Zungenstimmen, welcher Artikel nachzusehen ist.

Schnecke, der Name des oberen Theils des Halses an den Geigeninstrumenten (s. Geige), weil derselbe in einer gewundenen, schneckenartigen Form ausgeschnitten ist.

Schnegaß (mit lat. Endung Schnegasius), Cyriacus, ein thätiger Beförderer der Musik im 16ten Jahrhunderte, war nach vollendeten Studien und einigen Candidatenjahren Anfangs, d. h. um 1578, Adjunctus der Gothaischen Superintendentur zu Friedrichsroda, ward später aber wirklicher Superintendent daselbst, und starb als solcher am 23sten October 1597. So weit nur seine Wirksamkeit reichte, ließ er sich die Aufnahme der Musik und ihre weitere Ausbildung sehr angelegen seyn. Zu dem Behufe schrieb er auch: „Nova et exquisita Monochordi dimensio" (1590); ferner „Isagoges musicae libri VI" (1591); und componirte viele Gesänge für Kinder, mehrere Psalmen für den Gemeinde-Gesang, und gab an 40 vierstimmige Weihnachts- und Neujahrs-Motetten von den ausgezeichnetsten Meistern damaliger Zeit heraus, wobei auch nicht wenige von seiner eigenen Composition waren. Alle diese Gesänge waren weit verbreitet und beliebt, und übten namentlich einen großen Einfluß auf Verbesserung des Kirchengesanges.

Schneider, Andreas, ein berühmter Orgelbauer des 16ten Jahrhunderts, aus Schlesien gebürtig, ließ sich in Lucca dort nieder, u. reparirte neben mehreren Neubauten 1595 auch die Orgel im Münster zu Ulm mit dem berühmten blinden Conrad Schott und Peter Grünewälder aus Nürnberg gemeinschaftlich.

Schneider, Johann, guter Organist des vorigen Jahrhunderts, zuletzt an der Nicolaikirche zu Leipzig, geboren zu Lauder bei Coburg am 17ten Juli 1702, erlernte die Anfangsgründe der Musik bei dem damaligen Schullehrer und Organisten Müller daselbst; setzte dann das Clavierspiel u. die Studien der Composition von seinem 16ten Jahre an unter Leitung des

Saalfeldischen Capellmeisters Reinmann 3 Jahre lang fort; ging alsdann nach Leipzig, um bei Sebastian Bach seine Bildung zu vervollständigen, und nahm hier nun auch zuerst bei Graun und dann bei Graf Unterricht im Violinspiele. 1721 nach Saalfeld zurückgekehrt, ward er als Hoforganist und erster Violinspieler daselbst angestellt. 1726 erhielt er einen Ruf als Violinspieler in die Herzogl. Capelle zu Weimar. Orgel u. Clavier blieben indeß seine Hauptinstrumente, und er folgte daher auch gern dem Rufe als Organist nach Leipzig, der schon 1729 an ihn erging. Er starb hier gegen 1778. Eine besondere Kraft besaß S. im Fugenspiele, womit er auch jedesmal den Gottesdienst eröffnete und beschloß. In dem ersten Jahrgange der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung pag. 830 steht eine Anekdote von ihm, betreff seines Benehmens vor dem großen Könige Friedrich II., die aber ein treues Bild seines Charakters zugleich seyn soll. Von seinen Compositionen ist keine gedruckt worden; die im Manuscript noch vorhandenen Orgelsätze sind gründlich gearbeitet.

Schneider, Johann Georg Wilhelm, vortrefflicher Fortepianospieler und geistreicher Liedercomponist, ward geboren zu Rathenau am 5. October 1781, und von seinem Vater, der Organist daselbst war, zwar in der Musik unterrichtet, aber doch zum Studium der Theologie bestimmt, weshalb er auch das Gymnasium zu Berlin frequentirte und nachher die Universität Halle bezog. Nach seiner Rückkehr von da, wo er in Türk's Umgange noch so Manches für seine musikalische Bildung und eine große Liebe zur Kunst gewonnen hatte, habilitirte er sich jedoch in Berlin, um ganz der Musik zu leben. Er gab Unterricht im Clavierspiele, spielte in Concerten, u. componirte fleißig, besonders viele Lieder, von denen auch mehrere größere Sammlungen im Druck erschienen; starb aber schon am 17ten October 1811 an der Schwindsucht. Sein letztes Werk war ein vortreffliches Trio für 3 Fortepiano's. Unter dem Pseudo-Namen der Brüder Julius und Adolph Werder gab er auch 2 Jahrgänge eines musikalischen Taschenbuchs heraus, worin er blos als Autor der musikalischen Zugaben sich bekannte. Wie die Leipziger allg. musikal. Zeitung von 1812 pag. 802 bemerkt, ist sein Andenken auch durch ein Monument bewahrt worden.

Schneider, Franz, geboren 1737 zu Pulkau in Unterösterreich. Da sein Vater, ein unbemittelter Zimmermeister, wenig für dessen Erziehung thun konnte, so unterrichtete ihn der dortige Schullehrer, weil er in dem Knaben ausnehmende musikalische Fähigkeiten gewahrte, ohne alle Entschädigung eben sowohl im Gesange als im Violin-, Clavier- und Orgelspiele, sowie in der Behandlungsweise verschiedener, damals üblicher Blasinstrumente. Mit 16 Jahren war Franz bereits im Stande, den Schulgehülfendienst zu Weitzendorf, bald nachher die Cantorsstellen zu Pulkau, Rötz und Pöggstall wechselsweise zu versehen, bis er endlich durch Albrechtsbergers Fürsprache als Supplent und Pfarrorganist nach Melk berufen wurde. Unter der Leitung jenes großen Meisters bildete er sich nunmehr erst vollkommen aus; genoß die Ehre, zu dessen Nachfolger, später auch zum Schulrector ernannt zu werden, und erhielt bei der Verlegung des Gymnasiums nach St. Pölten, nebst der Oberaufsicht über die Sängerknaben zugleich das Chor-Directorat. S. war ein denkender, gründlicher Tonsetzer und ein Albrechtsberger'n ebenbürtiger Meister auf der Orgel. Solches bezeugen 2 competente Richter: Dr. Forkel und Abt Vogler. Beide gaben ihm sehr complizirte Themate auf, welche er zu ihrer Bewunderung u. weit über alle Erwartung mit vollem Werke kunstreich ausarbeitete, und nach contrapunktischen Gesetzen durchführte. S. erreichte ein hohes, glückliches Alter, und starb erst am 5ten

Februar 1812, vier erwachsene und versorgte Söhne hinterlassend, von welchen der älteste das Amt des Stiftsorganisten erbte, der zweite, den geistlichen Stand erwählend, die Subprior-Würde bekleidet, und der jüngste als ausübender Arzt in gutem Rufe steht. In dem Archive der Abtei befinden sich von seiner Arbeit: 50 Messen, worunter mehrere solenne, z. B. zur 700jährigen Säcularfeier des Stiftes, zur Primiz u. Secundiz der Prälaten Anton und Urban; 15 Requiem's, wovon eines zu den Funeralien des letztgenannten Abts; 33 Motetten; 34 Graduale's; 12 Litaneien; 27 Todtenlieder; Hymnen, Cantaten, Vespern, Te Deum laudamus, Salve Regina, Responsorien, Ecce panis, Tantum ergo, Lamentationen, Sequentia, Psalmen, Asperges, Vidi aquam, Regina coeli, Halleluja's, Veni sancte Spiritus, nebst vielen anderen Kirchenstücken, welche sämmtlich in einem ernsten, würdevollen Style angelegt und gehalten sind, deshalb auch von Kennern hochgeschätzt werden. Sogar Vogler, der wahrlich nicht leicht zu befriedigende, erkannte ihren reellen Werth, und erbat sich einige derselben zum freundschaftlichen Andenken. —d.

Schneider, G. Abraham, Königl. Capellmeister zu Berlin, einer unserer fleißigsten und auch tallentvolleren Instrumental-Componisten. Es giebt kaum ein Instrument, für welches er nicht manches Gute, und zwar in jeder Art und Form von Tondichtung gesetzt hätte. Geboren 1760 bestimmte er sich Anfangs dem Virtuosenleben u. wählte deswegen das Horn zu seinem Concertinstrumente, auf dem er später auch eine bedeutende Fertigkeit entwickelte. Gegen 1790 kam er als erster Horniſt in die damalige Capelle des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg, und nach Auflösung derselben ward er 1803 in die Königl. Capelle zu Berlin aufgenommen. Die Composition hatte er früher schon studirt, ob unter der Leitung irgend eines Meisters aber, haben wir nicht erfahren können. Bis 1809 waren schon gegen 80 Werke von ihm bekannt und, wie gesagt, für ziemlich alle gangbaren Concert-Instrumente: Concerte, Duo's, Trio's, Quartette, Solo's ꝛc., dann auch Orchester-Ouverturen, Sinfonien ꝛc. In jener Zeit konnte man oft im Concerte Werke von diesem S. hören. 1810 machte er mit seiner Familie die erste große Kunstwanderung, die ihn nicht allein durch ganz Deutschland, sondern auch einen Theil von Italien und Frankreich führte. Er glänzte auf derselben als Hornvirtuos, und seine Kinder sangen. Mit dem Horniſten Böttger trat er oft in Doppelconcerten auf. Die eigenen Compositionen, welche er in seinen Concerten aufführte, fanden viele Theilnahme und verschafften ihm einen großen Ruf. Nach Berlin endlich zurückgekehrt, ward er erst zum Musikdirector und später zum wirklichen Capellmeister ernannt. In der Napoleonischen Zeit lebte er in Königsberg und dann ein Paar Jahre (1814 bis 1815) in Reval, von wo ihn ein ehrenvoller Ruf wieder in seiner frühern Eigenschaft nach Berlin führte. Auch jetzt fuhr er, neben seinen Berufsgeschäften, fleißig in der Composition fort, und es erschienen fortwährend Concerte, Sinfonien, Quartette, Rondo's, Variationen ꝛc. für allerhand Instrumente. In der Vocalcomposition versuchte er sich nur einmal mit einem größeren namhaften Werke, dem Oratorium „die Geburt Christi," wozu ihm Seckendorf den Text gedichtet hatte. Zeichnete sich dasselbe auch durch gute dramatische Haltung aus, so wollte man die Musik doch zu wenig kirchlich finden, und das Werk hat kein sonderliches Glück gemacht. Ueberhaupt auch scheint S's Talent vorzugsweise nur für die Instrumentalmusik geschaffen zu seyn. In letzterer ist er aus Altersschwäche nicht mehr viel thätig gewesen, und seine früheren Werke sind als Zeitprodukte aus den Concertsälen gewichen, so sehr sie sich auch

durch zweckmäßige Behandlung der Instrumente, schöne Melodien u. Reinheit des Satzes auszeichnen. Von Charakter ist S. ein freundlicher, bescheidener Mann, der klüglich sich unter Spontini's Oberdirection gefügt hat, ohne seinem Ansehn Viel zu vergeben. Von seinen Kindern ist hier vorzüglich wol nur die Tochter Maschinka, jetzt Frau des Violinisten Schubert in Dresden (s. d.), als Sängerin zu nennen, und dann auch der Sohn Julius, der schon mehrere Kleinigkeiten, als Lieder ꝛc., componirte und durch den Druck veröffentlichte.

Schneider, Georg Lorenz, Capellmeister in Coburg, geboren zu Burgpreppach 1766, ward, kaum 8 Jahre alt, in den Sängerchor zu Regensburg aufgenommen, und ging in seinem 10ten Jahre auf die Schule zu Nürnberg. Seine musikalischen Anlagen entwickelten sich so früh, daß er in seinem 15ten Jahre bereits eine Anstellung als Musikdirector bei der Fürstin von Hohenlohe-Ingelfingen erhielt, und noch nicht 18 Jahre alt ward er von da als Musikdirector nach Hildburghausen berufen. 1792 kam er in gleicher Eigenschaft nach Coburg, und später erhielt er daselbst die Beförderung zum Capellmeister. S. war in seiner Jugend einer der fertigsten Clavierspieler, und ohne auch noch die mindeste Anweisung in der Tonsetzkunst erhalten zu haben, componirte er mehrere schätzbare Werke für sein Instrument. Eigentliche Studien dieser Art machte er erst zu Hildburghausen nach verschiedenen Lehrbüchern, und in Coburg trat er alsbald mit einem großen Clavierconcerte und gelungenen Violinduetten hervor. Auch schrieb er später, außer noch vielen Clavierſachen, einige Sinfonien, und endlich sogar Opern, von denen wir nur „die Hochzeit im Bade" u. „Alkol" nennen, in denen manche herrliche Scenen, d. h. in musikalischem Betracht, vorkommen; doch eine wahre künstlerische Genialität hat er als Tondichter nur im Liederfache offenbart. Seine Arien und Gesänge, Lieder und andere Compositionen dieser Gattung sind wahre Meisterstücke ihrer Art. Erinnern wir nur an das schöne Lied „Vergiß mein nicht, wenn Dir die Freude winket ꝛc.," das schon so oft, aber niemals geistreicher und so ganz aus der Seele gesungen componirt ist als von Schneider. Man hat diese seine Melodie zu dem Liede oft schon für eine Mozart'sche Dichtung ausgegeben, allein das ist ein Irrthum. Schneider's Lieder, von welchen mehrere Sammlungen gedruckt worden sind, haben sich auch bis nach Frankreich und England verbreitet, während von seinen übrigen Compositionen selbst in näheren deutschen Kreisen nur wenige bekannt geworden sind. Mit einer herrlichen Tenorstimme begabt, zeichnete er sich früher auch durch den Vortrag derselben aus, und öfters ist er zu Fürsten und Vornehmen eingeladen worden, wie jetzt der bekannte Balladencomponist Löwe, selbst seine schönen Gesänge vorzutragen. Von seinen Kirchenwerken ist unsers Wissens keins gedruckt; er hat deren, besonders in der letzten Zeit, aber mehrere vortreffliche gesetzt Von einem großen Musikfeste, das er 1827 zu Coburg veranstaltete, giebt die ehemalige Münchner musikal. Zeitung von 1827 Nr. 11 Nachricht. Zu einem andern großen Musikfeste 1829 componirte er noch eine Ouverture für 2 Orchester im großen fugirten Kirchenstyle, wo das Thema im letzten Satze wieder vorkommt, während das 2te Orchester, aus lauter Blasinstrumenten bestehend, den Choral „Eine feste Burg ist unser Gott" unisono vorträgt.

Schneider, Wilhelm, Musikdirector und Domorganist, auch Gesanglehrer am Gymnasium zu Merseburg, durch mancherlei Compositionen und musikalische Unterrichtsbücher bekannt, ist am 21sten Juli 1783 zu Neudorf bei Annaberg geboren, und erhielt seine Bildung theils zu Annaberg, theils zu Leipzig. Seine Compositionen so wenig als seine schriftstellerischen

Produkte sind von großem Werthe, doch immer nützlich und wahrscheinlich auch besonders nur auf den Wirkungskreis des Verfassers berechnet. Das einzige seiner Werke, das seines einladenden Titels wegen eine größere Verbreitung erhalten haben dürfte, ist die „Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente ꝛc." (Neiße und Leipzig 1834), die übrigens auch nicht allen Bedingungen und Anforderungen entspricht, welche man dem Titel nach an sie zu machen berechtigt wäre.

Schneider, Dr. Peter Joseph, zu Poppelsdorf bei Bonn lebend, s. Literatur.

Schneider, Vater und Söhne, gewöhnlich nur die große Familie S. genannt, aus Rücksicht auf die beiden (Söhne) Friedrich und Johann Gottlob S., die stets gemeint sind, wenn von den beiden großen Künstlern Schneider die Rede ist. Der Vater, Johann Gottlob S., geboren am 1sten August 1753 zu Alt-Waltersdorf bei Zittau, und jetzt Organist und Schullehrer zu Alt- u. Neu-Gersdorf, war Anfangs Zwillichweber, aber von einer so heißen Liebe zur Musik beseelt, daß er jeden freien Augenblick darauf verwandte, sich einige Kenntnisse und Fertigkeiten in derselben zu erwerben. Besonders zog ihn das Orgelspiel an, und man erzählt manch rührendes Geschichtchen, wie er es anfing, sich darin erst selbst unterrichten und dann üben und vervollkommnen zu dürfen. Mehrere Male wöchentlich lief er, es mochte regnen oder schneien, hageln oder blitzen, nach dem 3 Stunden weit entfernten Zittau, und ließ sich von dem Organisten Trier Einiges zeigen, der, gerührt von des Knaben unnennbarem Eifer, auch mit aller Liebe und Sorgfalt ihm entgegenkam. Zu Hause las er des Nachts in Büchern, und endlich auch hatte er es in jeder Hinsicht zu einem achtbaren Grade von Wissen u. Können, namentlich in der Musik, gebracht; gab sein Handwerk auf und ward 1774 Organist zu Waltersdorf, von wo er 1787 dann einen Ruf nach Gersdorf bei Zittau erhielt. Hier lebt der 84jährige Greis noch, der, und hätte er Nichts weiter gethan, als den ersten Grund gelegt zu der Größe, in welcher seine 3 Söhne, namentlich aber die beiden älteren, als Künstler jetzt dastehen, — und diesen Grund hat er gelegt — schon um deswillen von der Welt nie vergessen werden kann; aber er that noch Mehr: christlich-frommer Lehrer bei dem Unterrichte der ihm anvertrauten Jugend, hat er die lange Zeit seiner Wirksamkeit hindurch in seiner Gegend unendlich Viel geleistet für Verbesserung der Musik, namentlich des Volks- und Kirchengesanges und der Orgeln. In Anerkennung dessen ward ihm 1832 auch die zum Civilverdienstorden gehörende große goldene Medaille von seinem Könige zu Theil. Am 16ten Mai 1837 feierte er sein 50jähriges Amtsjubiläum in Gersdorf. Der älteste seiner Söhne ist

Johann Christian Friedrich S., Herzogl. Hofcapellmeister zu Dessau, Dr. der Musik und Mitglied der Königl. Academie der Künste zu Berlin, der Königl. Academie der Musik zu Stockholm, der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften, des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates, der Schweizerischen Musikgesellschaft und des Elsaßischen Musikvereins. Er ward noch zu Waltersdorf und zwar am 3ten Januar 1786 geboren. Schon mit seinem 4ten Jahre erhielt er vom Vater Unterricht im Clavierspielen, und bald auch auf der Orgel. Bis zu seinem 12ten Jahre hatte er unter Anweisung seines würdigen Vaters fast alle gebräuchlichen Instrumente dergestalt kennen gelernt, daß er sie praktisch anzuwenden verstand; doch blieben Clavier und Orgel seine Lieblinge und wurden vorzugsweise cultivirt. Auch bediente sich der Vater seiner, um den vielen Schülern,

die ihm zuströmten, Unterricht zu geben. Im Generalbaß und im Singen machte S. nicht minder Fortschritte. Schon 1794 versuchte er, seine musikalischen Gedanken zu Papier zu bringen. Die Erscheinung der Mozart'schen Clavierstücke in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe brachte eine neue Epoche in seinen musikalischen Studien hervor, und die Anhörung der Mozart'schen „Zauberflöte," welche von einer kleinen Truppe in einem naheliegenden Städtchen aufgeführt wurde, vollendete diese Revolution in seinem Innern, so wie die Anhörung einer Kirchenmusik in Dresden, wohin ihn der Vater mitgenommen hatte, ihm die Tonwelt in ihrer ganzen Herrlichkeit und Größe zeigte. 1798 brachte ihn der Vater auf das Gymnasium zu Zittau, wo er unter Cantor Schönfelder sein musikalisches Studium fortsetzte und die besten älteren und neueren Musikwerke, zu deren Aufführung er selbst thätig mitwirkte, kennen lernte. In der Composition mußte er sich übrigens selbst fortzuhelfen suchen, und es geschah auch fleißig, indem er die von dem Vater ihm zugesendeten Partituren fleißig studirte, Partituren aus Stimmen zusammenschrieb und für den Stadtmusikus in Zittau sogen. Harmoniemusik für alle Gattungen von Blasinstrumenten zu mannigfaltigem Gebrauch componirte. Haydn zum Vorbild nehmend, versuchte er auch die Composition einiger Messen. Er hätte schon damals die Schule verlassen und sich ausschließlich der Musik gewidmet, wenn nicht sein Vater, für seine höhere Ausbildung besorgt, ihn davon abgehalten haben würde. Derjenige unter den Unterrichtsgegenständen, welcher ihn am meisten anzog, war Mathematik. Er gab nebenbei auch musikalischen Unterricht, besonders auf dem Pianoforte, und spielte bei Opern- und Concertaufführungen in Zittau im Orchester Violine mit. Sein Talent wurde von einigen Musikfreunden aufgemuntert, obgleich sein Streben, sich ganz der Musik zu widmen, viel Hindernisse fand. Ein Gönner schickte 3 von ihm componirte Claviersonaten nach Leipzig, und Breitkopf und Härtel druckten sie 1803. Dies verschaffte ihm mehrere Gönner in Zittau und Görlitz. Hier besonders den Rittergutsbesitzer und Advocat Lingke, der ihn in den gebildeten Zirkeln einführte u. ihn veranlaßte, öffentlich in Concerten zu spielen. Als Präfect des Singechors in Zittau (1804) schrieb er Manches für mehrstimmigen Gesang, unter Anderem eine Hymne mit Orchesterbegleitung, und übte sich im Dirigiren. 1805 bezog er die Universität Leipzig, um dort sich in der Musik, so wie in denjenigen Wissenschaften auszubilden, welche sich auf eine allgemeine Bildung beziehen. An Platner, Carus, Wenk, Rödiger und an den Tonsetzern A. E. Müller und Schicht fand er Gönner und Beförderer seines Talents. Doch ist er eben so wenig von Schicht als dem Cantor Weinlig in Dresden ein Schüler, wie es an anderen Orten öfters heißt. In Leipzig ward es ihm auch möglich, mehrere seiner Compositionen zur Aufführung zu bringen, als tüchtiger Pianofortespieler öffentlich aufzutreten, u. die Musik praktisch an dem Besten, was die Zeit aufzuweisen hatte, zu studiren. Friedrich Rochlitz gab ihm dabei manchen nützlichen Rath. 1806 übertrug ihm der Director Platner den Gesangsunterricht an der Rathsfreischule. 1807 ward er Organist an der Universitätskirche; dabei gab er auch in der Stadt Musikunterricht und fand in vielen der ersten Familien Anerkennung. 1808 spielte er zum ersten Male in dem großen Concerte ein Pianoforteconcert öffentlich; seitdem trat er öfters in demselben auf. Michaelis 1810 übernahm er die Musikdirectorsstelle bei der Jos. Seconda'schen Schauspielergesellschaft, die abwechselnd in Dresden auf dem Linke'schen Bade und in Leipzig spielte, und wurde so der Antecessor des bekannten Humoristen Hoffmann in diesem Amte. Als 1813 aber die Organistenstelle an der Thomaskirche zu Leipzig vacant und ihm

angetragen wurde, quitirte er jenes Amt und fixirte sich in diesem wieder zu Leipzig. Von der Zeit an beschäftigte er sich denn auch, außer Anfertigung von Clavierauszügen fremder Opern, mit der Schöpfung größerer Werke. Seit 1814 schrieb er mehrere Vocalsachen für die durch Schicht gegründete Singacademie, z. B. die treffliche Messe aus F-Dur für bloße Singstimmen, welche der König von Sachsen, dem er dieselbe dedicirte, auch mit großer Huld aufnahm. Nachgehends übernahm er auch die Leitung der genannten Academie und componirte noch 4 Vocalmessen für dieselbe. Als Mitglied der 1815 gestifteten Liedertafel in Leipzig lieferte er eine Reihe der köstlichsten Gesellschaftslieder. In demselben Jahre kam er mit dem geistvollen A. Apel in Verbindung, der ihm 1816 sein Gedicht „das Weltgericht" mittheilte. Dieses Werk nahm seine ganze Kraft in Anspruch, und so entstand die durch ganz Deutschland nicht blos, sondern vielleicht über die ganze Welt bekannte Composition jenes großen Oratoriums, das er jedoch erst 1819 in einem kurzen Zeitraume niederschrieb. 1817 ward er Musikdirector bei dem neu eröffneten Stadttheater zu Leipzig, für welches er mehrere Ouverturen und andere Musikstücke schrieb, z. B. die schöne Ouverture, in welcher die Melodie „God save the King" den Hauptsatz bildet. 1820 führte er das „Weltgericht" zuerst in Leipzig mit einstimmigem Beifalle auf. Im Mai 1821 ging er nach Dessau, wohin er als Capellmeister berufen worden war, und seitdem hat er fortwährend thätig als Componist wie als Lehrer (s. unten) und Director und mit einem Erfolge gewirkt, daß unter den lebenden deutschen Tonmeistern schwerlich einer einen berühmteren Namen in der Welt führt als unser Friedrich Schneider. Schon jene vielen nach und nach auf einander erfolgten Ehrenauszeichnungen beweisen das. Zunächst vollbrachte er von seinen größeren Tonwerken die Cantate von Niemeyer „die Todtenfeier," dann mehrere Psalmen für das Cölner Musikfest, und das von de Grote gedichtete Oratorium „die Sündfluth," dieses im Sommer 1824, wo es auch sogleich aufgeführt ward. Das von ihm componirte Oratorium „das verlorne Paradies" (gedichtet von dem Schuldirector de Marées) führte er beim Musikfeste in Magdeburg am 2ten September 1825 in Anwesenheit des Königs von Preußen mit großem Beifalle auf. Er selbst hält dasselbe für das gelungenste seiner Werke. 1827 gab er die 2te Auflage seines „Elementar-Handbuchs der Harmonie und Tonsetzkunst" und einen zweifachen Cursus von Gesangsübungen für Schulen heraus. Das Oratorium „Pharao" führte er zuerst bei dem Dürersfeste zu Nürnberg am 7ten April 1828 auf. Außerdem sind alle diese Oratorien aber, wie seine beiden übrigen: „Christus das Kind" und „Christus der Meister," auch an anderen Orten zu Gehör gekommen, und wir sagen gewiß nicht zu Viel, wenn wir behaupten, daß in neuerer Zeit fast kein großes Musikfest veranstaltet wurde, unter dessen Aufführungen nicht auch Schneider's Name glänzte. Die meisten größeren solcher Feste hat er auch auf besondere Einladung selbst dirigirt. So ward er bei Gelegenheit der Direction der colossalen Aufführungen zu Halle von der dortigen Universität zum Doctor der Musik ernannt. — Uebersehen wir S's zahlreiche Compositionen, von denen bis jetzt schon gegen 100 größere bekannt geworden sind, so tritt zuerst uns die Ueberzeugung entgegen, daß sein musikalisches Talent kein einseitiges, sondern ein universelles ist. Es giebt keine Gattung von Tondichtung, in welcher sein schöpferischer Geist sich nicht, und immer zwar auf eine wahrhaft geniale Weise, fruchtbar gezeigt hätte. Indeß ist der vollstimmige Instrumentalsatz und vornehmlich die kirchliche Vocalmusik, das Oratorium und die Messe, der eigentliche Wahlplatz seiner künstlerischen Kraft. Die Originalität seiner Orchester-Werke

geht so weit, daß man bei manchen Tonwendungen wie bei einem halsbrechenden Wagniß zittert, und doch wagt S. immer nur mit der Gewißheit des besten Erfolgs. In Wahrheit er schreibt vortrefflich, classisch für das Orchester, überall lebensvoll und elegant. Nehmen wir Cherubini allenfalls aus, so vereinigt S. mehr als irgend einer der lebenden Componisten die alte Solidität und Größe in Benutzung der Stimme mit den neueren Hülfsmitteln der Instrumentation. Eine Welt von Lieblichkeit und edlen Gebilden bieten seine Werke. Seine Oratorien sind eine große Bereicherung der deutschen Musik, und nicht nur deshalb, weil S. einer der größten Contrapunktisten ist, welche jetzt leben, und in der geschickten Behandlung des Orchesters wie Wenige gewandt und erfahren, sondern auch weil er mit den Erfordernissen des Tonkünstlers eine nicht gewöhnliche Einsicht in die Poesie und ein ernstes Gemüth verbindet, das die Größe seiner Aufgabe kennt. Wie oben schon gesagt wurde, erklärt S. „das verlorene Paradies" für das gelungenste seiner Oratorien; wir indessen möchten „Pharao" dafür halten. Ja wenn wir die Vortheile, die der Gegenstand und der Text des jüngsten Gerichts gerade den Eigenthümlichkeiten dieses Componisten darbot, als Dinge ansehen, die ihm eigentlich nicht angehören oder doch nicht sein Verdienst sind, und wenn wir nur das in Erwägung ziehen, was der Tonsetzer für seinen Gegenstand that, so steht dasselbe höher selbst noch als „das Weltgericht," das doch allgemein als das schönste von S's sämmtlichen Werken geschätzt zu werden pflegt. Auf eine ins Einzelne gehende Kritik können wir uns leider hier nicht einlassen; betrachten wir S. aber als Componisten überhaupt noch, so ist endlich die wunderbare Leichtigkeit zu bewundern, zu welcher er es durch Fleiß und Uebung in seiner Arbeit gebracht hat. Merkwürdig ist die Menge und Mannigfaltigkeit seiner Erzeugnisse, denkt man dabei an die wenige Muße, welche ihm seine Amtsarbeit dazu übrig läßt. Großer Meister in der Wirkung der Stimmenmasse, ist er auch praktisch vertrauter mit der Gewalt jenes mächtigen Kunstgriffs eines großen Chors als vielleicht irgend einer der lebenden Componisten. Zur Erholung von den Arbeiten mit der Feder braucht er nur aus seinem Hause in die Kirche gegenüber zu gehen und Orgel zum Choralgesange zu spielen. Kein größeres Beispiel von Enthusiasmus für die Kunst lebt, als S. es bietet. Kunst ist sein Geschäft und seine Erholung, Kunst sein Vergnügen. Componist u. Virtuos (auf dem Claviere u. besonders der Orgel) ist er jedes abwechselnd. So läßt es sich auch erklären, wie er neben seinen vielen Berufsarbeiten und Tondichtungen vor einigen Jahren noch eine musikalische Lehranstalt zu Dessau errichten mochte, in der der Musik Studirende schon aus dem Grunde die vollkommenste Ausbildung erhalten kann und können muß, weil der hauptsächlichste Unterricht von S. selbst ertheilt wird, und Niemand hätte sich besser zu einem solchen Unternehmen geeignet als Schneider, der gründliche Kenner und Meister aller Dinge in der Musik und wahrhaft wissenschaftlich gebildete Mann. Das Institut hat bis zur Stunde den glänzendsten Fortgang gehabt, und wir bedauern nur, hier des Raumes wegen keine vollständige Beschreibung davon geben zu können, sondern dieserhalb besonders auf eine 1837 erschienene kleine Broschüre „die Musikschule zu Dessau" verweisen zu müssen. Es genüge, daß alle Zweige der theoret. u. prakt. Musik, außer Aesthetik, in dieser Schule gelehrt werden, und der Curs auf 3 Jahre festgestellt ist. In seinem Aeußern ist S. ein einfach schlichter Mann, nur durch ein merkwürdig lebendiges und glanzendes Auge sich auszeichnend, in welchem das ganze hohe, himmlische Feuer seines großen Genius sich abspiegelt. Scheiden wir jetzt von ihm, so thun wir es in der Ueberzeugung, daß er in der Nachwelt

mit einer gleichen Ehrfurcht und Liebe fortleben wird, als wir sie jetzt vor einem Haydn, Händel und Beethoven hegen.

Johann Gottlob Schneider, Königl. Sächsischer Hoforganist u. Musiklehrer des evangel. Capellknaben-Instituts an der evangel. Hofkirche zu Dresden, der jüngere Bruder von obigem Friedrich S., mit dem er auch in seiner Jugend eine ziemlich gleiche Carriere machte, und zweiter Sohn von Johann Gottlob, geboren den 28sten October 1789 in Alt-Gersdorf, erhielt mit dem 5ten Jahre von seinem Vater musikal. Unterricht auf dem im Claviere, der Orgel, Violine, fast allen Blasinstrumenten, Pauken und im Generalbaß in nicht zu langen Zeiträumen, und sein glühender Eifer für Musik war mit Gründlichkeit und Strenge gepaart. Beweise für seine Fortschritte mußte er bei den von seinem Vater aufgeführten und componirten Musiken in der Kirche im Gesang, Instrumentenspiel und auf der Orgel ablegen, und auf letzterer in spätern Knabenjahren die Abwesenheit des Vaters in der Kirche vertreten. Als 1799 „die Schöpfung" von Joseph Haydn in dem eine Stunde von Gersdorf gelegenen böhmischen Städtchen Rumburg aufgeführt wurde, wirkten der Vater und 10jährige Knabe als Posaunenbläser mit, und auf Letzteren machte unter Anderem besonders die herrliche Sopran-Arie „Nun beut die Flur das frische Grün" einen unbeschreiblich tiefen Eindruck, dessen Thema sich nie aus seinem Gedächtnisse verwischte. Von der Natur mit einer hellen, starken, leicht ansprechenden, biegsamen und umfangreichen Discantstimme (1gestr. c bis 3gestr. f; auf dem 3gestrichenen d konnte er Worte hinter einander aussprechen) begabt, wurden ihm, als er 1800 auf das Gymnasium nach Zittau ging, die ersten Stellen bei dem dortigen wackern Singechore zu Theil. Bald wurde dem Knaben die Auszeichnung, in den von dem Cantor Schönfeld, Cand. Flaschner und Kfm. Exner veranstalteten großen Concerten die ersten Sopranparthien vortragen zu dürfen, und es war ihm keine kleine Freude, die Parthie des Engels Gabriel in der „Schöpfung" nun selbst auszuführen. In dem „Messias" von Händel ergriffen ihn besonders die 2 Arien: „Er weidet seine Heerde" und „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt," und seine Rührung war auch die des Publikums. Freudig erhoben fühlte sich der Sänger, als der Cantor Schönfeld öffentlich in der Classe aussprach, daß er seit Häser in Leipzig die Arie „Ich weiß, daß mein Erloser lebt" nie wieder so schön und ergreifend gehört habe als von ihm Er verdankte aber auch der trefflichen Gesangsmethode Schönfelds, so wie den Bemerkungen Flaschner's, welcher sich des Knaben auch sonst annahm, Viel. Der kleine Schneider hatte die Freude, daß er als Sänger zu den Concerten in Görlitz, Lobau, auch zu einigen Kirchenfesten nach Grottau, einem böhmischen Städtchen bei Zittau, requirirt wurde. Die weitere musikalische Ausbildung im Orgelspiele, so wie den Unterricht im 4stimmigen Satze erhielt er von dem gründlichen Organisten und Musikdirector Unger daselbst. Schmerzlich war ihm der Verlust der Discantstimme; er verließ einige Zeit das Chor, u. trat später, als sich die Stimme zum Tenor bildete, wieder ein und wurde Präfekt des Singechors. Vor seinem zu Ostern 1810 erfolgten Abgange nach Leipzig ließ er sich in einem Pianoforte-Concert von Eberl (Es-Dur) in dem Exner'schen Concert hören. In Leipzig wollte er Anfangs die Rechte studiren und besuchte die Vorlesungen von Haubold, Ehrhardt, Tilling, Weiß, Platner, Krug, Wieland. Bald jedoch änderte er seinen Plan und widmete sich dann ausschließlich der Musik, wozu ihm besonders die schon im Jahre 1811 übertragene Organistenstelle an der Universitätskirche Veranlassung gab; er wurde der Nachfolger seines Bruders Friedrich. In demselben Jahre wurde er auch als Gesangslehrer bei der

Rathsfreischule unter Plato angestellt. Sich mit den unerschöpflichen Werken Seb. Bach's besonders jetzt praktisch beschäftigen zu können, gab ihm nun die Stelle willkommene Gelegenheit, und er wählte die Orgel zum Hauptstudium. Er erfreute sich der Ermunterung von Schicht, Rochlitz, Platner und Wach, und verließ mit dankbaren Gefühlen den Ort, als ihm 1812 die Organistenstelle in Görlitz bei der Hauptkirche zu St. Petri und Pauli und der großen berühmten Orgel Gasparini's von dem Magistrate daselbst übertragen wurde. Sein Vorgänger war K. S. Fr. Nicolai, Sohn des berühmten Organisten Nicolai. Während seiner 13jährigen Amtsführung daselbst suchte er auf der so reiche Mannigfaltigkeit darbietenden großen Orgel sich immer mehr zu vervollkommnen, und wurde öfters veranlaßt, Fremden die Orgel vorzuspielen. Mehrere während seiner Anstellung an ihn ergangene Einladungen sowohl des In- als Auslandes, sein Amt zu verändern, bestimmten den Magistrat, ihm eine jährliche Gehaltszulage von 100 Rthlrn. auf eine ehrenvolle Weise zuzusichern. Sein musikalisches Wirken, sein Unterricht im Orgel-, Pianofortespiel und Gesang, so wie die Gründung eines Singvereins fanden dankbare Anerkennung beim Publikum, u. Johann Schneider hatte später an den von ihm gebildeten Sängerinnen die Freude, daß mehrere von ihnen in fremde Orte zu Concerten gesucht wurden. Die eigenthümliche Bauart seiner Orgel gab ihm ferner Veranlassung, den Orgelbau selbst mehr studiren zu können, und er war im Stande, kleine Reparaturen selbst zu besorgen; auch nahmen die Regierung und das Ausland von seiner Orgelkenntniß Notiz, so daß er viele Werke (worunter auch das Silbermann'sche große Werk der katholischen Hofkirche in Dresden sich befand) bei vollendeten großen Reparaturen oder Neubauten prüfen und abnehmen mußte. Im Jahre 1816 gab er sein erstes Orgelconcert in Görlitz, in demselben Jahre auch in Dresden; 1817 in Zittau. Im Jahre 1818 wurde er von einem ihm wohlwollenden Gönner, dem Geheimen- und Regierungsrath von Unruh in Liegnitz, aufgefordert, ein Concert daselbst zu geben. Er spielte das Pianoforteconcert von Ries (Es-Dur) und eine freie Fantasie; auch ließ er sich auf der Orgel daselbst hören. Im Jahre 1820 veranstaltete er mit seinem Collegen, dem Cantor A. Blüher, das erste große Musikfest in der schönen Nicolaikirche. Es wurde „die Schöpfung" von Haydn gegeben; Schneider dirigirte u. sang die Tenorparthie des Uriel. In demselben Jahre machte er eine Kunstreise durch Sachsen und gab in folgenden Städten Orgelconcerte: Zittau, Freiberg, Chemnitz, Gera, Altenburg, Leipzig (2 Mal), Weimar, Gotha, Dresden (2 Mal). Im Jahre 1820 fand ein zweites Musikfest in Görlitz statt („das Weltgericht" von F. Schneider). 1823 wurde von ihm und Blüher ein großes 2tägiges Musikfest gegeben. Im Uebrigen wurden alle Winter von ihm und Blüher Concerte in Görlitz veranstaltet, wo Schneider abwechselnd dirigirte, sang und Concerte auf dem Pianoforte oder Cello spielte. Die großen Opern „Don Juan" und „Cosi fan tutte" von Mozart wurden als Concerte vollständig mit Orchester aufgeführt, ingleichen „die Jahreszeiten" von J. Haydn. Außerdem wurden alle Mozart'schen Opern („Idomeneo" ausgenommen), ferner „die Vestalin" von Spontini, „il matrimonio segreto" von Cimarosa, „Camilla" von Paer und „Euryanthe" von Weber von seinen Schülerinnen und dem ganzen Singverein unter mehrfach abwechselnder Rollenvertheilung gehörig einstudirt, sicher und exact am Pianoforte, wo Schneider seine Tenorparthie u. Pianofortespiel zugleich vortrug und das Ganze leitete, zur Freude des dazu eingeladenen Publikums aufgeführt; bald war ein Abend der geistlichen Musik allein, bald der Oper, bald abwechselnd beiden bestimmt. Dankbar erkannte

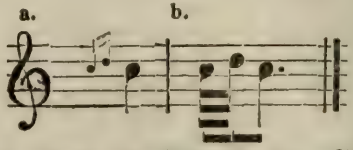
man sein Wirken daselbst an. Im Jahre 1825 gab er in Dessau, wo er seinen Bruder besuchte und mit ihm nach Magdeburg zum Elb-Musikfest reiste, um daselbst die Orgel zu dessen Oratorium zu spielen, was auch auf gleiche Weise ein Jahr früher bei dem Musikfest in Luckau (beim „Weltgericht") unter dessen Direction geschah, ein Orgelconcert; dann ein gleiches auf der Rückreise in Leipzig. In demselben Jahre erhielt er den Ruf als Hoforganist an die evangelische Hofkirche zu Dresden. Bei seinem Abgange von Görlitz überreichten ihm die Mitglieder des Singvereins aus dankbarem Andenken an sein segensreiches Wirken einen kostbaren Brillantring und einen schön gearbeiteten silbernen und vergoldeten Pokal. 1826 und 1830 gab er auf seiner schönen Silbermann'schen Orgel Concerte, und 1832 übernahm er die Direction der Dreißig'schen Singacademie. S. ist einer der ersten, trefflichsten Orgelvirtuosen, und einer von den Wenigen, die es wahrhaft redlich mit der Kunst meinen, aber auch meinen können. Er ist ein durchgebildeter Musiker, ein wahrer Künstler. Von seinen vielen, schönen Orgel-Compositionen sind leider nur erst wenige durch den Druck bekannt geworden: eine Fantasie und Fuge in C-Moll, eine andere in D-Moll, und ungefähr ein Dutzend anderer Orgelstücke. Auch von seinen Gesängen sind nur erst wenige Sammlungen erschienen. Desto kräftiger jedoch wirken sie in seiner nächsten Umgebung, wo ihm überhaupt die Verehrung zu Theil wird, die er als Künstler und Mensch in Wahrheit und in hohem Grade verdient.

Johann Gottlieb S., Organist an der Kreuzkirche zu Hirschberg in Schlesien, dritter Sohn von Johann Gottlob (s. oben) und ebenfalls von demselben zuerst in allen Zweigen der praktischen Kunst unterrichtet, ist am 19ten Juli 1797 zu Alt-Gersdorf geboren. Zehn Jahre alt kam auch er auf das Zittauer Gymnasium, und wie seines vorhergehenden Bruders Johann Gottlob, so ward hier der Organist Unger auch sein fernerer Lehrer im Orgelspiel und Generalbaß, und Cantor Schönfeld im Gesange. Auf der Universität Leipzig, welche er später bezog, verweilte er nur 1 Jahr; dann privatisirte er 2 Jahre als Musiklehrer in Bautzen, und im November 1817 wurde er zum Stadtorganisten in Sorau in der Niederlausitz ernannt, im October 1825 jedoch von da nach Hirschberg berufen. Er erreicht im Orgelspiele nicht die eminente Kunstfertigkeit seiner beiden Brüder, doch ist er immer ein würdiger Mann seines Fachs, ein tüchtiger Meister auf seinem Riesen-instrumente. Am besten hat er das in einem Orgelconcerte, welches er am 16ten Juni 1835 zu Leipzig, im Beiseyn seines alten Vaters gab, bewiesen. Besonders ausgezeichnet ist sein Spiel mit vollem Werke im Kräftigen und Fugirten, dazu seine Fertigkeit auf dem Pedale. Für das Pianoforte componirte er mehrere Hefte Variationen und Sonaten, für die Orgel Vorspiele und außerdem ein Kyrie und Gloria. Dr. Sch.

Schnell, Johann Jacob, Erfinder des Anemochords oder Windclaviers, war 1740 zu Vaihingen im Würtembergischen geboren u. Anfangs Tischler, kam aber 1760 zu dem Orgelbauer Geßinger in Rothenburg an der Tauber in Arbeit, und lernte hier bei guten Anlagen zur Mechanik bald noch die Instrumentenbaukunst. Ein 6jähriger Aufenthalt in Dülken's (s. d.) Fabrik trug Viel zu seiner Ausbildung in derselben bei. 1777 ging er nach Paris und etablirte daselbst eine eigene Fabrik, die schnell eine bedeutende Erweiterung erhielt. Die Vortrefflichkeit seiner Flügel erwarb ihm das Prädikat eines Königl. franz. Hofinstrumentenmachers. Seine Erfindung des Anemochord's (s. d.) fällt in das Jahr 1789. Vier volle Jahre hatte er daran gearbeitet. Das Instrument fand aber auch allgemeine Bewunderung, und die Königin ließ ihm einmal 150,000 Livres dafür bieten;

er wollte jedoch damit erst auf Reisen gehen. Diese verhinderte indeß die Revolution, während welcher er 5 Jahre lang Militärdienste thun mußte. 1795 verabschiedet, ging er zunächst mit dem Instrumente nach Deutschland, hielt sich ein Paar Jahre zu Ludwigsburg auf, und kam dann nach Wien, um 1802 aber schon wieder nach Paris zurückzukehren. 1803 verkaufte er hier das Instrument um einen hohen Preis an einen Engländer Namens Robertson, der es nach London mitnahm. S. verfertigte ein zweites; aber seine Fabrik erlangte nie wieder ihre vorige große Blüthe.

Schneller, franz. Pincé renversé, gehört zu den wesentlichen Manieren (s. d.) und besteht aus dem vorgeschriebenen Haupttone selbst und aus der Secunde desselben. Er wird gewöhnlich durch 2 kleine Nötchen angedeutet (a), und jedesmal sehr geschwind vorgetragen (ungefähr wie bei b), gleichsam abgeschnellt, woher er auch seinen Namen hat, und zwar durch Bach:



Nur auf einerlei Art kommt der Schneller vor. Seine Ausführung aber erfordert viel Stärke und Schnellkraft der Finger, wenn der Zweck der ganzen Manier, gewissen Stellen noch mehr Leben und Energie zu geben, erreicht werden soll. Am häufigsten pflegt man sich des S's zu bedienen vor einer wiederholten Note, besonders wenn eine tiefere darauf folgt; vor oder zwischen mehreren fallenden Secunden; vor Einschnitten; nach Pausen; vor Sprüngen, und bei einer einzelnen steigenden Secunde. a.

Schnelzer, s. Pralltriller.

Schnitker, Arp, berühmter Orgelbauer zu Hamburg, wo er 1720 starb, errichtete unter anderen das 66stimmige Werk in der St. Nicolaikirche zu Hamburg (1686); ein anderes ähnlich großes Werk 1694 im Dom zu Bremen, das 1751 aber fast ganz neu hergestellt worden ist; ein 42stimmiges Werk zu St. Stephan in Bremen; ein 30stimmiges in St. Jacob zu Hamburg; ein 20stimmiges 1700 zu St. Gertrud zu Hamburg; ein Werk von 62 Stimmen in St. Johann zu Magdeburg; ein anderes in St. Nicolai zu Berlin; und 1715 ein schönes Werk von 45 Stimmen in der Marienkirche zu Frankfurt an der Oder. Bei allen diesen Bauten unterstützten ihn seine beiden Söhne — Johann Georg u. Franz Caspar. Nach des Vaters Tode gingen dieselben aber von Hamburg weg und etablirten sich in Zwoll. Hier bauten sie gleich das Jahr darauf eine Orgel von 63 Stimmen für 4 Manuale und Pedal in der Michaeliskirche, das eins der größten und schönsten in ganz Europa geblieben ist, und unter ihren übrigen Bauten nennen wir nur noch das 56stimmige Werk in Alkmaer, das sie 1725 fertig brachten. Auch diese beiden Schnitker waren, wie ihr Vater, als Meister ihres Fachs weltberühmt; Franz Caspar, der jüngere, starb jedoch schon 1729, und Johann Georg, der ältere, scheint allein nicht Viel zu vollbringen im Stande gewesen zu seyn.

Schnitzer, Sigmund, einer der ältesten Rohrinstrumentenmacher, lebte zu Nürnberg, und starb hier am 5ten December 1578. Seine Instrumente, besonders die Flöten und Fagotte, zeichneten sich sowohl durch schöne äußere Arbeit als reine Stimmung und leichte Ansprache aus. Nach Frank-

reich, Italien und England machte er große Versendungen davon, und in Deutschland galten sie lange Zeit für die besten, bis mancherlei neue Verbindungen und Verbesserungen sie verdrängten.

Schnizer, Franz, geboren zu Wurzach 1740, bildete sich in dem Stifte Ottobeuren, wurde 1759 daselbst Benedictiner-Mönch und Organist, und starb 1785. An Compositionen hinterließ er 18 Operetten, 6 Gelegenheits-Cantaten, 4 Messen und 1 ausgezeichnetes Alma redemptoris mit einem (für den damals berühmten Sinzinger geschriebenen) obligaten Horne. Jene Operetten sollen sich durch viel Witz und Laune ausgezeichnet haben, wie die Kirchensachen durch schöne Einfachheit. Auch als Orgelspieler behauptete S. einen hohen Rang.

Schnyder von Wartensee, Xaver, im Jahre 1786 zu Luzern in der Schweiz geboren, stammt aus einer der ersten dasigen Patrizier-Familien, und war nach dem Herkommen der aristokratischen Verfassung, welches die Regierungsämter gewissermaßen erblich machte, zu einem Mitgliede der Verwaltung bestimmt. Von diesem Standpunkte aus wurde denn auch seine Erziehung begonnen. Als aber die Revolution im Jahre 1798 die alten Einrichtungen umstürzte und mit manchen Verwirrungen doch auch Geist und Leben unter das Schweizervolk brachte, gewann seine Erziehung eine freiere Richtung. Schon im 9ten Jahre erhielt er den ersten Unterricht im Violinspielen, und machte unter schlechten Lehrern und bei gänzlichem Mangel an Gelegenheit, gute Spieler zu hören, doch ziemliche Fortschritte. Auch während er die Gelehrtenschulen seiner Vaterstadt besuchte, wo ihn besonders Poesie nnd Naturwissenschaften anzogen, vernachlässigte er die Musik nie, und die Kirchenmusik, welche die Schüler besorgen mußten, hatte ebenfalls einen fördernden Einfluß auf seine Bildung, indem er, wiewohl ohne Anleitung, Violoncell und Contrabaß spielen lernte. Das Pianoforte aber, zu welchem ihn gerade seine Neigung und das Gefühl des Bedürfnisses für höhere musikalische Bildung am meisten trieb, durfte er nach dem Willen seines Vaters nicht berühren, dessen Vorurtheil dieses Instrument für einen Mann unpassend hielt. Erst in seinem 17ten Jahre ward ihm vergönnt, dasselbe zu erlernen, und nun folgte er seiner Neigung mit solcher Leidenschaft, daß er alle anderen Instrumente darüber hintenansetzte. Bald fing er auch an, zu componiren, ohne jedoch noch das Geringste von den Grundsätzen u. Regeln der Tonsetzkunst zu wissen, ja ohne nur die Anfangsgründe der Harmonielehre zu kennen, da ihm in dem kunstarmen Luzern Niemand Unterricht darin ertheilen konnte, und ihm selbst nicht einmal ein Lehrbuch zu Gebote stand, das ihm diesen Mangel hätte ersetzen können. So trieb er regellos seine Studien fort, bis er endlich seinen Entschluß ausführen konnte, sich ganz der Tonkunst zu widmen. Hierauf ging er, um Harmonie und Tonsetzkunst zu studiren, im Jahre 1810 nach Zürich und 1811 nach Wien. Seine Hoffnung, Beethoven's Schüler zu werden, wurde zwar nicht erfüllt, da dieser Meister, wie er ihm selbst versicherte, keine Schüler mehr annahm; aber er empfing ihn wohlwollend u. sah oft die Versuche des Lernbegierigen durch, der den Winken des Meisters Viel verdankte. Sein Lehrer in der Composition wurde hierauf der Capellmeister Kienlen, ein tüchtiger Mann in seinem Fache, dem er auch nach Baden bei Wien folgte, wo Kienlen im Jahre 1814 die Direction des Theater-Orchesters erhielt. Hier blieb Schnyder in beständiger Kunstübung, bis ein Brand, der fast die ganze Stadt zerstörte, auch seine Wohnung vernichtete. Er kehrte jetzt wieder nach der Schweiz zurück, und nachdem er im Jahre 1815 dem Feldzuge gegen die Franzosen beigewohnt hatte, wurde er 1816 als Lehrer in Pestalozzi's Er-

ziehungsanstalt zu Yverdun angestellt. Hier öffnete sich ihm ein vielfach anregender Wirkungskreis, und er genoß das Glück, Pestalozzi in der Abendröthe seiner Tage zu sehen. Als aber innere, aus abweichenden Ansichten hervorgegangene Zerwürfnisse das schöne Leben der Umgebung des stets zu schwachen Greises störten u. fast alle Lehrer abgingen, verließ auch Schnyder die Anstalt. Der Wunsch, in ein reicheres Kunstleben zu treten, bewog ihn, seine Heimath zu verlassen und 1817 seinen Wohnsitz in Frankfurt a. M. zu nehmen, wo er sich auch noch jetzt (1837) befindet und hauptsächlich mit dem Unterrichte in der Theorie der Tonkunst, der Composition und der ausländischen Literatur beschäftigt. Im Herbst des Jahres 1827 errichtete er daselbst mit sehr günstigem Erfolge eine neue Gesang-Bildungsanstalt, und seit etwa 1830 widmete er sich auch dem Spiele der Harmonica, worin er es zur Meisterschaft brachte. Im Jahre 1832 räumte er sein reizend gelegenes Schloß Wartensee am Sempachersee zu einer Unterrichts- und Erziehungs-Anstalt unter der Leitung eines Herrn Fröbel ein, und stand fortwährend in freundschaftlicher Verbindung mit diesem Institute, bei dessen Lehrgegenständen auch die Musik die ihr gebührende Stelle einnahm. Schnyder von Wartensee ist diesem Allem zufolge ein ächter Jünger der Tonkunst und Einer von den Wenigen, denen es um Verbreitung des edeln Geschmacks zu thun ist, der aber auch, bei vielseitigen, gründlichen sowohl musikalischen als wissenschaftlichen Kenntnissen, die Ueberzeugung des Schönen und Guten in sich trägt, und daher nicht, wie so viele unserer jetzt lebenden praktischen Künstler, der Spielball wechselnder Mode wird. Seine Musik ist oft originell; immer aber klar, melodisch u. dabei von seltener Correctheit. Als Operncomponist beurkundet er ein seltenes Treffen und Festhalten der verschiedenartigsten Charaktere u. poetische Erhebung über das Gewöhnliche. Seine Arien athmen Gemüth und oft viele Zartheit, seine Chöre aber sind kräftig und von großer dramatischer Wirkung. Als die vorzüglichsten seiner bis jetzt veröffentlichten Kunstprodukte sind wohl folgende zu nennen: „Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein" (Mährchen-Oper in 3 Acten, 1829); „das Grab" (Gedicht für 4 Singstimmen mit beliebiger Begleitung des Pianoforte); „der Friede" (ein Quartett für 2 Soprane, Tenor und Baß, mit obligater Clarinette oder Flöte u. Pianoforte); „die vier Temperamente" (ein komisches Quartett für 4 Männerstimmen mit Clavierbegleitung, zum Einüben); „Wonne der Wehmuth" von Göthe (ein sentimentales Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Clavierbegleitung, zum Einüben); Cantate zur Feier von Pestalozzi's 73stem Geburtstage, (1818); „das kräftigste Mittel" (Gedicht von Novalis, nach dem Choral „Befiehl du deine Wege ꝛc." canonisch bearbeitet für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 1825); Gedichte von Uhland für eine Singstimme mit Begleitung des Pf.; 8 Gesänge von Göthe; geistliche Lieder von Novalis, zum Besten der Griechen herausgegeben; „Pestalozzi's Leiden und Verklärung," für eine Baßstimme mit Begleitung des Pf.; deutsche Gesänge mit Begleitung des Pf.; eine große Sonate für das Pf., u. eine herrliche Sinfonie. v. Wzrd.

Auch als Dichter und Schriftsteller ist Schnyder von Wartensee bekannt. In den „Alpenrosen" und verschiedenen Zeitschriften sind mehrere seiner dahin gehörigen Erzeugnisse abgedruckt worden, und von denen, welche zur Musik in näherer Beziehung stehen, findet man viele in der „Cäcilia" und der Leipziger allg. musikal. Zeitung. Auch in dieses unser Buch hat er manchen schätzenswerthen Aufsatz geliefert. Ueberhaupt ist Schnyder ein vielseitig gebildeter Mann, von besonders glänzenden physikal., histor. u. artistischen Kenntnissen. Reisen, welche er durch ganz England u. Italien machte,

haben dazu nicht Wenig beigetragen. Als Musiker möchten wir ihn unbedingt in die Reihe unserer ersten Contrapunktisten stellen, der aber nicht einseitig an der todten Formel klebt, sondern auch hier in reinster Begeisterung für alles Erhabene und Schöne sich hoch emporschwingt über jeden Materialismus, und den Ton, auch in seinen wunderbarsten Combinationen, nie entrückt seiner eigentlichen Natur als stumm-beredte Sprache der Seele. In diesem Sinne sind alle seine Compositionen abgefaßt; frisch gesungen die Lieder aus tiefem Gemüth, und der Chor der Instrumente innig belebt von einem klaren Geiste, der, schlicht und einfach, wie Schnyder selbst, aber auch stets rege und neu, immer tief innig zum Herzen redet, wo nur der Sinn für die Kunst sich über alltäglichen Flitter hinaus zu ihm zu erheben vermag. Jene Sinfonie darf den besten Werken der Art zur Seite gestellt werden. d. Red.

Schoberlechner, Friedrich, Claviervirtuos, lebt schon seit 1824 ungefähr zu Petersburg als Musiklehrer und steht dort in großem Ansehn. Er ist ein Deutscher von Geburt und mag jetzt (1837) ein Alter von gegen 38 Jahren erreicht haben. Das ist aber auch Alles, was wir über sein äußeres Leben berichten können. Als Virtuos stellen wir ihn an die Seite von Aloys Schmitt in Frankfurt und Carl Arnold zu Berlin, mit denen er in seiner ganzen künstlerischen Erscheinung wohl die meiste Aehnlichkeit hat. Auch seine Compositionen, die in Sonaten, Rondo's, Variationen, einem Paar Concerten, Fantasien ꝛc. für Fortepiano bestehen, sind in der Manier dieser Meister abgefaßt, und daher schätzbare Gaben. Seine Frau — Madame Schoberlechner, jetzt ungefähr 30 Jahre alt, ist die Tochter des berühmten Contrabassisten dall' Occa, und eine vorzügliche Sängerin mit der schönsten Stimme, die man sich denken kann, und der edelsten Anmuth im Vortrage. 1826 machte sie eine Kunstreise durch Deutschland und errang hier manch' schönen Sieg, so daß Einige sie sogar mit der Sontag in Vergleich stellten. Doch besitzt sie dazu zu wenig Fertigkeit, und diese ist es auch, die ihrer Kunst überhaupt abgeht. Seit ihrer Rückkehr nach Petersburg (1828) haben wir weiter keine zuverlässige Kunde mehr über sie, als daß sie 1836 in Italien reiste und unter anderen in Florenz sang.

Schobert, s. Schubart.

Schofar oder Schophar, s. Posaune.

Scholl, Carl, geboren den 8ten Jänner 1778 zu Quolkiew in Polen, wurde in Deutschland erzogen, vollendete seine Studien in Wien, und widmete sich ganz dem Musikfache. Als eminenter Meister auf der Flöte erhielt er am ersten Mai 1797 das Aufnahmsdecret in die Orchester der beiden K. K. Hoftheater, und hat fortwährend hier den Ruhm eines wahren Künstlers bei jeder Veranlassung, wie nicht minder durch die Bildung trefflicher Zöglinge, bewährt. Dreiunddreißig brillante Flöten-Compositionen, die allenthalben eingänglich geworden sind, beurkunden auch seinen entschiedenen Autorberuf. Sie sind nicht übermäßig schwer, bestehen in Concerten, Variationen, Rondo's, Duetten ꝛc., sind aber voll herrlicher Melodien und dem Instrumente vollkommen angemessen. 81.

Schollenberger, Caspar, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Canonicus regul. zu Ulm, Kirchencomponist, und merkwürdig als (der gewöhnlichen Annahme nach) der Erste in Deutschland, welcher Instrumente zu seinen Musiken setzte. Auch Walther, der ihn aber irrig Schöllenberger nennt, erzählt von ihm, daß er Offertoria festiva pro toto anno a 4 voc. a Violin, Viola, Violone et Org. als sein 3tes Werk 1718 herausgegeben habe.

Scholtz, Benedikt, um 1760 zu Ullersdorf bei Liebenthal geboren,

besuchte die Schule in Breslau, und lernte von seinem älteren Bruder, der damals auf der Universität Theologie studirte, die Anfangsgründe der Musik. Als er die Universität beziehen wollte, verließ er Breslau, um dem Militärstande zu entgehen, zu dem er gezwungen werden sollte. Mit einer Geige, die ihm seine Mutter für 8 Rthlr. gekauft hatte, wanderte er auf Wien zu, wurde aber durch Geldnoth gezwungen, dieselbe zu veräußern. Im Schmerz über den Verlust seines Instruments, das ihm oft Kummer und Sorgen verscheucht hatte, beklagte er sich in einem Briefe bei seiner Mutter, die sogleich zu Fuß nachreiste und die Violine einlöste. Seine Lieblingsbeschäftigung blieb nun auch Musik, und ihr zu Gefallen gab er endlich die medicinische Laufbahn auf, die er in Wien betreten hatte. Den größten Theil seiner Zeit widmete er dem Studium der Violine, auf der er es bald zu einer großen Fertigkeit brachte. Der Ruf, der ihm überall voranging, wohin er sich wandte, verschaffte ihm die Stelle eines Musikdirectors in der Gräfl. v. Röderschen Capelle in Hohlstein bei Löwenberg, wo er auch bis zu der Auflösung derselben (1794) blieb. Darauf ließ er sich in Warmbrunn nieder, wo er, begünstigt durch das Glück, sich eine ruhige und bequeme Lage zu bereiten im Stande war. Indem er sich hier mit Informationen und der Direction der damals in Warmbrunn blühenden Concerte befaßte, verdiente er den Dank vieler Musikfreunde, denen dadurch so manche schöne Stunde gewährt wurde. Er starb im Jahre 1824. Lwe.

Scholz, Caspar Gottlieb, Musikalienhändler zu Nürnberg, geboren daselbst am 25sten December 1761, war auch ein guter Violoncellspieler und nicht unbeliebter Componist. Unterricht in der Musik hatte er nur als Knabe einmal eine Zeitlang von einem gewissen Volland im Gesange und einem anderen Musiker auf der Violine erhalten; im Uebrigen verdankte er seine ganze musikalische Bildung eigenem Fleiße und Talente, das besondere Anregung im Stadt-Singechore erhielt, den er längere Zeit frequentirte. Als er für sich Violoncell zu spielen anfing, zeigte ihm der Capellmeister Meinberger die Applicatur, und nun machte er schnelle Fortschritte. Seine ersten Compositionsversuche fallen ins Jahr 1790. Damals hatte er schon seine Handlung etablirt. Er schrieb mehrere Violoncellconcerte, Quartette und Solo's für Violoncell. —hr.

Im Jahre 1831 starb zu Moskau an der Cholera ein Musikdirector Scholz. Ueber ihn hoffen wir im Nachtrage Näheres melden zu können. d. Red.

Schön und das Schöne, s. Schönheit.

Schön, Moritz, Violinvirtuos, geboren 1808 zu Brünn in Mähren, war als Cammermusikus bei der Fürstin Linnar aus Holstein angestellt. Als die Fürstin, welche jetzt bei Altenburg lebt, ihre Capelle entließ, wandte er sich 1827 nach Berlin und erhielt hier eine Stelle als erster Violinist im Königl. Orchester. 1832 quittirte er dieselbe und ging nach Cassel, um unter Spohr's Leitung sich noch mehr in seiner Kunst zu vervollkommnen. Spohr nahm ihn freundlich auf, und hat ihm bei seiner Entlassung auch die ehrenvollsten Zeugnisse ausgestellt. Seit 1835 befindet S. sich auf Reisen durch Deutschland, Oesterreich und Holland. Er besitzt eine große Meisterschaft auf seinem Instrumente, sowohl was Ton als Fertigkeit und Präcision im Vortrage anbelangt. Im Haag, in Frankfurt, Braunschweig, Gotha, Leipzig, Wien und überall, wo er sich hören ließ, ärndtete er ungetheilten Beifall. Vieles trug auch sein Instrument dazu bei, das eine der kostbarsten Geigen ist. Außer der Violine spielt er ziemlich alle Instrumente, wenn auch nicht gerade mit solcher Fertigkeit, daß er sich Virtuos auf denselben nennen

dürfte, doch immer aber hinreichend, um an den verschiedensten Stimmen im Orchester tüchtig mitwirken zu können. — Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts lebte auch ein großer Hornvirtuose, Namens Schön. Derselbe war zuerst Cammermusikus des Königs von Frankreich, und nachgehends (seit 1782) in Diensten des Erbprinzen von Darmstadt.

Schönbichler, Isidor, geboren den 4ten Jänner 1794 zu Melk in Oesterreich, Conventual u. Convictsdirector in der Benedictiner-Abtei gleiches Namens, früher Religions-Professor, gehört in die Reihe der vorzüglichen Dilettanten auf der Flöte, bezüglich welcher Eigenschaft er sich bei jeder Veranlassung, ebensowohl auf dem Kirchenchore als im Concertsaale, auf die glänzendste Weise bewährt. Die rühmlichst anerkannten Wiener Virtuosen Bayr und Scholl waren seine Meister und Vorbilder. —d.

Schönebeck, Carl Siegmund, geboren zu Lübben in der Nieder-Lausitz am 26sten October 1758, war von seinen Eltern Anfangs bestimmt, Chirurg zu werden, kam aber um seiner großen Lust zur Musik willen 1772 bei dem Stadtmusikus in die Lehre. Nach 5 kümmerlich bei demselben zugebrachten Jahren, in denen er sich nur durch eigenen Fleiß eine etwas mehr als gewöhnliche Bekanntschaft mit den üblichen Instrumenten erworben hatte, trat er bei dem Stadtmusikus Müller zu Grüneberg in Schlesien in Dienste, der ihm zu seiner weiteren Ausbildung allen möglichen Beistand leistete. Violine war damals noch sein Hauptinstrument, bis er einmal einen fremden Virtuosen auf dem Violoncell hörte, dessen Spiel ihn so sehr ergriff, daß er nun allen Fleiß auf dieses Instrument verwandte und darüber alle seine übrigen Uebungen hintenansetzte. Nach 2 Jahren schon erhielt er eine Stelle als Violoncellist in der Hauscapelle des Grafen Dohna zu Kozenau. 1780 übernahm er die Stelle eines Stadtmusikus zu Sorau. Duport, welchen er auf seinen Reisen in Potsdam hörte und kennen lernte, veranlaßte ihn, seine Studien auf dem Violoncell noch ferner fortzusetzen, und in der That auch brachte er es zu einer eminenten Virtuosität. 1787 erhielt er einen Ruf als erster Violoncellist in die Capelle des Herzogs von Curland zu Sagan. 1791 trat er in gleicher Eigenschaft in die Dienste des Grafen Truchseß zu Waldburg bei Königsberg, und 1793 ward er zu Königsberg selbst engagirt. Einen Ruf in die Königl. Hofcapelle zu Berlin schlug er aus, weil man ihn zugleich noch zum Organisten an der Löbenichtschen Kirche zu Königsberg ernannte. 1798 kaufte er sich ein kleines Landgut bei Lübben, bezog es auch; allein der Künstler verstand es nicht zu verwalten und ward genöthigt, wieder in seine frühere Sphäre zurückzutreten. Er habilitirte sich als Musiklehrer zu Lübben, machte von Zeit zu Zeit noch kleinere und größere Virtuosenreisen, und verwendete fortwährend alle übrige Zeit auf Compositionen. Früher, in Königsberg, hatte er schon die Operetten „der Wunderigel" und „der Küster" geschrieben; jetzt componirte er besonders nur für Instrumentalmusik: Concerte, Duette und Anderes für Violoncell, auch Concerte für den Fagott, Duette für 2 Bratschen, Quartette für Violine, Flöte, Alt und Violoncell, Concerte für die Flöte, desgl. für die Clarinette, für das Horn ꝛc. Viele von diesen Sachen sind gedruckt u. auch häufig von den Virtuosen gespielt worden; jetzt indeß werden besonders nur noch die Duette als Uebungsstücke angewandt. bb.

Schönfeldt, Johann Philipp, geboren zu Straßburg 1742, studirte Theologie und war um 1772 noch Hofmeister im Hause des Geheimen Raths von Münchhausen zu Braunschweig. Musik trieb er damals nur in seinen Nebenstunden, jedoch aus Neigung mit vielem Fleiße. Erst später widmete

er sich derselben ganz, und schon 1782 treffen wir ihn als Capellmeister an der sog. neuen Kirche zu Straßburg, wo er auch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts starb, den Ruf eines vielgebildeten Künstlers, und besonders beliebten Liedercomponisten hinterlassend. Gegen 6 Sammlungen seiner Lieder und Gesänge sind auch im Druck erschienen. Von besonderem Werthe sind die Freimaurerlieder und die Lieder aus der Isis. Auch hat er einige Opern und Operetten componirt; doch ist von diesen im größeren Publicum Nichts bekannt geworden. Die Musik auf den Tod des Marschalls von Sachsen, welche er schrieb, war eine Art Trauer-Cantate.

Schönheit und Schön. Das Ziel der Muse ist, sagten wir in dem Artikel Kunst und bei noch anderen Gelegenheiten, die höchste Schönheit zur Offenbarung zu bringen in sinnlich vollkommner Erscheinung; und so giebt es denn auch wohl keinen wichtigeren Gegenstand, den die Aesthetik zu untersuchen hätte, als eben das Schöne, und die Aesthetik der Tonkunst zwar um so mehr, als diese die zweite ist in der Reihe der schönen Künste, und zunächst verwandt den Musen, von denen sie selbst den Namen trägt. — Man hat wohl schon darüber gespöttelt, wenn das Wort schön abgeleitet wird von scheinen; allein das ist glänzen, hell seyn, und von den Gegenständen des Gesichts, seinem ursprünglichen Anhaltspunkte, ist das Prädicat schön dann im Sinne metaphorischer Verwandtschaft auf Alles und Jedes übertragen worden, das in äußerer und innerer Wahrnehmung im Lichte einer bestimmten Vollkommenheit entgegenglänzt. Je verschiedeneren Gegenständen jedoch und in je mannigfaltigerer Bedeutung man die Ausdrücke Schön und Schönheit beilegte, desto schwerer ist es den späteren Aesthetikern geworden, den zumal an sich schon schweren Begriff des Sch. näher noch und deutlich zu bestimmen. Die Griechen gebrauchten das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung des Hervorscheinens, das gleichsam ein Aufrufen ist des Schauenden zur Bewunderung. Ausgegangen von dieser Grundidee der bloßen Kraft, des Bestrebens und der Vortrefflichkeit konnte sich übrigens auch nachmals das Sch. nicht mit schlaffem Genuß und nutzloser Weichlichkeit einigen, und auch die verfeinerte Sprache des Griechen wich nicht von dem edlen Ursprunge des Namens ab; das Anständige und Ruhmbringende vielmehr blieb ihm Grundidee, wie auch des Römers pulcrum nur in dem honestum et decorum bestand. Erst seitdem Plato über das S. philosophirte, verbanden sich beide Begriffe inniger. Er erkannte das vielfach Sch. an, faßte aber auch das Sch. an sich noch als Eins zusammen und verstand darunter die Idee des allgemeinen und nothwendigen Wesens der wohlgefälligen Uebereinstimmung, Regel und Ebenmäßigkeit, die sich im Bereich der physischen und sittlichen Welt auf verschiedene Weise darstellt. Das Sch. war ihm also blos eine Darstellung des Guten und Wahren. Auch Socrates zielte dahin, wenn er das Sch. als das Bleibende der Dinge, als ihre innere Gestalt, als Vereinigung des Gerechten und Guten angab. Nur die Sophisten wollten es trennen. In der Platonischen Schule erhielt sich dieser allerdings veredelte Begriff bis zu seiner Ueberfeinerung, und erst das Wiederaufleben der Wissenschaften in und mit dem griechischen Geiste rettete das Sch. wieder. Zunächst in der italienischen Kunst, namentlich in der Poesie eines Dante, Petrarca u. A., erscheint jene heilige Trias des Wahren, Schönen und Guten vereinigt, und die Philosophen selbst bauten darauf. In Frankreich, wenn gleich dort dem Begriffe des Sch. meistens nur das Angenehme (s. d.) werden sollte, erschienen dennoch gediegene Untersuchungen darüber, von denen wir nur die eines Rousseau, Diderot und Montesquieu nennen. So wenig die Engländer sonst in der

Praxis der Künste des Schönen und im Geschmack Meister sind, so folgten sie doch in der Philosophie des Sch. griechischen Begriffen, und wendeten das Sch. stets auch auf das Sittliche an. Lessing, Eschenburg, Garve und A. verpflanzten die englischen Theorien eines Addison, Johnson, Home ꝛc. auf deutschen Boden. Seit Kant hier aber in seiner Critik der Urtheilskraft die Behauptung aufstellte, daß das Geschmacksurtheil ästhetisch sey, das Wohlgefallen am Guten nicht schön, schön nur der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse, Schönheit was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt werde, — seit der Zeit begann ein Streit in den ästhetischen Schulen, den auch Herder in seiner „Kalligone" mitführte, der aber gleichwohl nicht die Vollendung des Begriffs der Schönheit zum Resultate hatte. Geht man über die willkührlichen Nebenbedeutungen, in welchen das Wort schön im gemeinen Leben oft bildlich angewendet wird, um Nichts als blos das zu bezeichnen, was angenehm, gut, nützlich, wahr ꝛc. ist, hinaus und unterscheidet, wie die Aesthetik es soll, die nur das Sch. in der Kunst betrachtet, die ursprüngliche und eigentliche Bedeutung des Worts, so ergiebt sich, daß, während die Idee der Wahrheit sich auf die Wissenschaft, die Idee des Guten aber sich auf die Ethik und das Leben bezieht, die Idee des Schönen sich entweder allein oder doch vorzugsweise in der Form darstellt und (scheinbar) ein möglichst uninteressirtes Wohlgefallen erweckt. Für das ästhetische Gefühl an sich ist es einerlei, ob z. B. eine schöne Statue aus Bronze oder Stein besteht, ob Fichten und Tannen oder veredelte Obstsorten einen Garten schmücken ꝛc. Nun aber besteht die Form, von der als einer schönen die Rede ist, nicht etwa blos in der Gestalt eines Dinges, denn einzelne Wörter, Töne, Gedanken ꝛc. können nicht und um so weniger als schön erscheinen, als sie bei längerer ununterbrochener Wahrnehmung sogar mißfallen würden; sondern die Schönheit der Form besteht eigentlich in der den Regeln des Geschmacks entsprechenden feinen Art u. Weise der Verbindung des Mannigfaltigen zur Einheit (s. d. u. Kunst). Und ferner kann man daraus, daß das Sch. vorzugsweise in der Form besteht, durchaus noch nicht folgern, daß das Sch. nun immer auch ein Anschauliches sey. Zwar sprechen die Darstellungen des Schönen, in der Musik z. B. wie in der Malerei und Dichtkunst, zunächst zu den äußeren Sinnen; allein es giebt auch geistig schöne Gegenstände, und wäre nicht etwas Innerliches vorhanden, worauf sich die Sinnenwahrnehmungen des Sch. beziehen können, so dürfte eigentlich gar nicht von einem Schönen die Rede seyn. Farbe, Ton und Wort sind Zeichen, durch welche das Genie des Künstlers das Sch., was er in seinem Gemüthe empfindet, darstellt; dann aber auch die Mittel, durch welche das dargestellte Sch. wieder auf das Gemüth des Wahrnehmenden zurückwirkt. Da nun, in solcher Folgerung, das Sch. durch das charakteristische Merkmal ästhetischer Zweckmäßigkeit vorzugsweise Verstand und Einbildungskraft in Anspruch nimmt, jenen durch die Regelmäßigkeit der Form, diese durch anschauliche Darstellung eines schönen Geistigen (der Idee des Sch. in Concreto), so ergiebt sich von selbst folgende Definition: Schön ist, was Verstand und Einbildungskraft auf eine so leichte und regelmäßige Art beschäftigt, daß dadurch unser Lebensgefühl erhöht wird. Von einem höheren Geistigen, das nun niemals auch die Sittlichkeit u. das Wahre ausschließt, muß zugleich die gefällig regelmäßige Form belebt seyn, wenn eine wahre Schönheit erstehen soll. Und dadurch erhält auch die Vernunft von selbst schon Befriedigung, denn was als schön erscheint, trägt dadurch mehr oder weniger die vollkommenste Form und wirkt belebend auf die Vernunft, welche als das Vermögen des Absoluten auch das

Idealische will. Lüge und Unsittlichkeit können wohl in wohlgefälligen Formen erscheinen, aber niemals in eigentlich schönen. Somit ist die Idee des Schönen unendlich, und kann man Schönheit auch als die Eigenschaft an einem Gegenstande erklären, durch welche die Form desselben das Unendliche im Endlichen schauen oder ahnen läßt. Resumiren wir dann: Die höchste Schönheit ist in Gott, und ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch, der nicht blos zu Gott geht, sondern auch von Gott kommt, und somit ein Andenken jenes früher geschauten Heiligen in sich trägt, in welchem seligen Erinnern gerade der tiefste Grund des mahnenden Strebens nach immer vollkommnerer Schönheit liegt. Dahin gelangt müssen wir nun aber auch, wenn wir etwas Näheres über das eigentliche Wesen der Schönheit bestimmen wollen, diese erfassen von einem minder abstracten Standpuncte aus, den nach Schellings Ausspruche wir finden in der lebendigen Mitte zwischen Seele und Natur, mit welcher letzteren uns gespendet ist eine der schönsten herrlichsten Gaben: das Vermögen zur Kunst, die nur der Erde entblüht u. unablösbar in dieselbe verwachsen ist mit dreifacher Wurzel: Form, Farbe und Ton. Die Natur also giebt uns selbst Regel und Muster für alle Schönheit, wie sie in der Kunst, ihrem alleinigen Eigenthume, zur Erscheinung kommen kann, und betrachten wir sie mit geläutertem Blicke, so treten uns nach dem Bisherigen folgende geistige und formelle Eigenschaften entgegen, die an sich zwar nicht streng geschieden, doch aber, wie ein Männliches und Weibliches gleichsam, mit einer gewissen Ordnung einander gegenüber gestellt werden müssen in folgender Reihe: Stärke u. Milde, Kraft u. Zartheit, Ernst und Unschuld, Größe und Einfachheit, Würde und Anmuth, Adel und Liebreiz, Hoheit und Grazie, Pathos und Ethos, Feierliches und Rührendes, Erhabenes und Naives. Reihen wir den Ernst mit der Unschuld zusammen, so meinen wir, daß diese unzertrennlich sey von lauterem Frohsinn. Größe und Einfachheit stehen nur ihrer mehr männlichen oder weiblichen Natur nach einander entgegen; sie bilden keine Gegensätze, sondern gesellen sich mehr zu einander, und ihr Verein neigt sich zu erhabener Schönheit. In der Hoheit erscheint vielleicht des Mannes ergreifendste Schöne, während dem Weibe als solche die Grazie sich beigesellt. Pathos und Ethos, welche die Griechen schon ganz in jenem unserm Sinne einander entgegensetzen, bilden in der aufgeführten Schönheitsreihe gleichsam eine Gränze; beide aber sind die wesentlichsten Bedingungen zur Erscheinung des Schönen. Die Leidenschaften verleihen der Kunst Ausdruck und Charakter; es sind die Winde, die im Meere des Lebens unsere Schiffe treiben, mit welchen der Dichter segelt und der Künstler sich erhebt. Der pathetische Ausdruck aber vergesellschaftet sich in der Kunst nothwendig mit dem Ethos: wo dieser verletzt wird, da entflieht erröthend die reine himmlische Erscheinung des Schönen. Indem wir das Erhabene dem Naiven gegenüberstellen, sprechen wir aus, daß uns das Erhabene nur eine Gattung der Schönheit, nicht etwa ein Gegensatz des Schönen selber sey. In diesem Dualismus des Erhabenen und Schönen, der so lange in der Aesthetik geherrscht hat, fand das Wesen der Kunst nimmer eine genügende Einheit. Ausführlichere Erklärungen der einzelnen Eigenschaften des Schönen ꝛc. finden sich unter deren besonderen Artikeln, wenigstens so weit dieselben und wie dieselben auch in der Musik vorzugsweise zur Darstellung kommen können und hier dann eigene Gattungen der Formen und Darstellungen bilden. Und werfen wir nun auf die ganze Schönheitsreihe noch einmal den Blick, so erscheint das Erhabene gleichsam als die Verschmelzung, als die Totalsumme aller, als

männlich schön erkannten Eigenschaften, in welchen allen dann ein gewisses klares Selbstbewußtseyn liegt, dessen Gegensatz uns hinleitet zur Beschauung der höchsten weiblichen oder naiven Schöne, die dem geistigen Auge lebendig entgegentritt in der innigen Verschmelzung aller als weiblich schön erkannten Wesenheiten, und die mit jener männlich erhabenen Schöne vereint endlich eine Wesenheit bildet, welche wir zwar in der Natur nur selten oder nie mehr erblicken, aber dennoch anerkennen müssen als kunstschön, als fähig in der Kunst zur Erscheinung kommen zu können (s. Kunst). So erzeugen Pathos und Ethos z. B. in ihrer schönen Verbindung des Kunstwerkes höchste Zier; Feierliches und Rührendes verschwimmen in einander zum Ergreifenden; Ernst und Unschuld zeigen das Wesen einer schönen Ruhe; kurz aus jeder nur möglichen Vermischung beinahe gestaltet sich das Bild einer hohen Schönheit. Was in der gesonderten Wesenreihe als charakteristisch schön sich gegenüber stand, fließt jetzt rein harmonisch wieder in einander, bis aus Allem endlich, am unendlichen Quell, in lichtvoller Helle die höchste Schönheit ersteht, die nur noch zur Anschauung kommen kann in der Kunst. Und auch die Bildungen dieser, wenn gleich ihr eigentlichstes Wesen darin besteht, die Idee der höchsten Schönheit, ein erschautes Seelenbild mit Freiheit in der äußeren Welt zur Erscheinung zu bringen, streben selten doch hin zu dem Ideal-Charakter der reinen höchsten Schönheit, denn der Mensch kann in seiner Kunst nur abspiegeln die eigene nimmer vollkommene Natur. Angestrahlt nur von jenem reinsten Schönheits-Ideale erscheinen die künstlerischen Gebilde; ein schwacher Abglanz nur von ihm sind sie, denn jene ewige Schönheit Gottes kann, wie ein alter persischer Sänger schon so schön verkündet, nur aufgefaßt werden von einem Auge, das da selbst schon verklärt ist zu hehrer Unsterblichkeit. Wäre es indeß auch selbst die hellste Anschauung des Göttlichen das Ideal, wie dies zu Zeiten vielleicht in einer lichteren Künstlerseele aufdämmert (s. Begeisterung und Fantasie): wie viel geht — denken wir zunächst an den Bildner — wie gar zu Viel geht auf dem langen mühevollen Wege vom Seelenauge durch Hand und Werkzeug bis zum widerstrebenden Stoff verloren? — Das Ideal des Dichters verdunkelt sich bei dem mannigfaltigen Spiele mit Gestalten nothwendig in der langen Reihe von Successionen, in denen er seine Charakter-Gebilde, seine Seelengemälde nur zur Erscheinung bringen kann. Formloser noch als des Epikers verfließt des Lyrikers innerster Lichtblick in einzelnen begeisterten Ergüssen; bis — das Ideal des Tonkünstlers endlich wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier gestaltungslos verschwimmt in einen reinen bezaubernden Hellschein. Ja die Musik nur, mit ihrem Aetherleib der wogenden, bebenden Luftwelle zeigt gleichsam alle Haupteigenschaften des Schönen in reiner körperlicher Wesenheit. Daher mahnet sie in dieser scheinbaren Gestaltlosigkeit am hellsten an das Uebersinnliche, und regt die Geister auf, sich jener schönen Eigenschaften bewußt zu werden an dem eigenen durch die Töne in klarer Erinnerung hervorgerufenen Seelenbilde (s. Musik). Hadschi Chalfa schon, ein morgenländischer Weiser des 11ten Jahrhunderts, sagt in seinem großen, alle Wissenschaft und Kunst umfassenden Werke (Encyklop. Uebers. der Wiss. d. Or. pag. 398 ed. Leipz. 1804) von der Musik: „Die Seele, wenn sie durch schöne Melodien entzückt wird, sehnt sich nach der Anschauung höherer Wesen und Geister und nach der Mittheilung einer reineren Welt. Durch die Tonkunst werden die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Seelen zum Umgange mit höheren Geistern und Lichtwesen, welche in den heiligsten Wohnorten um den Sitz des Allmächtigen schweben, vorbereitet und empfäng-

lich gemacht.“ Und solcher Tonzauber, der hier auf Erden schon hin und wieder himmlische Gesichte in den Seelen erweckt, ist nicht etwa nur hyperbolischer Ausdruck einer poetischen Kunstanschauung, sondern die Psychologie erzählt ganz bestimmt von manchen heller organisirten Menschen, denen die Musik wunderbar schöne Gestalten in strahlender Klarheit vor das geistige Auge ruft, und so dieselben erfüllt mit der seligsten Entzückung. — Literatur (wir führen nur die besonderen neueren deutschen Schriften an): van Beek-Calkoen, Eurysalus über das Schöne (Bingen 1803); Michaelis, über das Schöne in objectiver Hinsicht (in der Eunomia 1803); Bouterweck, Ideen zur Metaphysik des Schönen (1807); Müller, von der Idee der Schönheit (1807); Stäckling, über den Begriff vom Schönen (1808); Vogel, Ideen über die Schönheitslehre (1812); Solger, Erwin, (1815); Krug, Calliope (1815). Uebrigens gebraucht man das Wort schön in der Musik auch wie im gewöhnlichen Leben für Alles, was Wohlgefallen oder Bewunderung erregt und sich entweder durch irgend eine besondere Eigenschaft, als bewunderungswürdige, überraschende Harmoniengänge, Glanz der Virtuosität, gefällige Melodie oder noch Anderes, oder durch eine dem Ohre wohlthuende Uebereinstimmung der einzelnen Theile auszeichnet. In diesem Sinne steht natürlich dem Geschmacke (s. d.) das Urtheil über das Schöne zu, das wenig mehr dann ist als das blos Angenehme, über dessen Begriff in dem besondern Artikel gehandelt wird.

Schönherr, Gottlob Friedrich, Cantor, Musikdirector und Organist, auch Lehrer an der dritten Classe der Schule zu Jever, guter Kirchencomponist, geboren 1760 zu Freiberg, und gestorben zu Jever am 5ten Februar 1807, fing mit seinem 23sten Jahre an, Musiken zu schreiben und durch den Druck bekannt zu machen. Die vorzüglichsten darunter sind immer die Kirchensachen, wie denn auch die zahlreichsten. Ein schönes 4stimmiges veni sancte spiritus steht in der Sammlung von Gesangstücken, welche er 1799 herausgab.

Schönion, Name eines altgriechischen Tonstücks, das einen weichlich zärtlichen Charakter gehabt haben soll, dessen weitere Beschaffenheit aber nicht mehr bekannt ist. Das Wort σχοινιον bei den Griechen heißt ursprünglich: Seil aus Binsen geflochten, auch Kette, ununterbrochene Reihe; vielleicht war jenes Tonstück also eine Art von Canon, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, oder eine Melodie, in welcher sich der Hauptsatz oft wiederholte, und dergl. 48.

Schonz, Demoiselle, Tochter eines bürgerlichen Vergolders in Wien, geboren 1800, verlor schon, noch als Kind, durch Krankheit das Augenlicht, fand jedoch glücklicher Weise in der k. k. Hofharfenmeisterin, Madame Müllner-Gollenhofer eine wahrhaft mütterliche Freundin, welche, das seltene, angeborene Musiktalent erkennend, sie aus reinster Menschenliebe auf ihrem Instrumente unterrichtete, und mit also entschiedenem Erfolge ausbildete, daß die Kleine bereits nach wenig Jahren öffentliche Proben ihrer erlangten Kunstfertigkeit ablegen konnte. Eine zweite, nicht zu berechnende Wohlthat war die Bekanntschaft mit ihrer Schicksalsgefährtin, dem gleichfalls gesichtslosen Fräulein Therese Paradies, die mit edler Herzensgüte sich ihrer annahm, durch die, von ihr selbst erfundenen, fühlbaren Notenschrift in die Theorie einweihte, und sofort erst eigentlich musikalisch denken lehrte. Seit geraumer Zeit ist ihr Name in der Musikwelt verklungen, und sie selbst wohl nicht mehr unter den Lebenden. 81.

Schop, Johann, lebte im 17ten Jahrhunderte zu Hamburg als ein

für damals großer Meister auf der Violine und geschätzter Componist. Seine höchste Blüthezeit fällt in die Jahre von 1640 bis 1660, in welchen auch seine meisten und trefflichsten Compositionen erschienen, als: Paduanen, Galliarden, Allemanden ꝛc.; 30 „deutsche Concerte" für 1 bis 8 Stimmen; Rist's Lieder (in mehreren Lieferungen); viele andere geistliche und weltliche Lieder, worunter Schwiegers „Feldrosen", in denen die noch allbekannte Choralmelodien „Lasset uns den Herrn preisen," „O Traurigkeit o Herzeleid," „Ermuntere dich mein schwacher Geist," und „Werde munter mein Gemüthe" enthalten sind. Die Lieder von Rist mit S's Melodien erlebten verschiedene Ausgaben. Mattheson urtheilt über S., „daß man seines Gleichen nicht leicht in Königl. oder Fürstlichen Capellen gefunden habe."

Schoschannim. Nicht leicht dürfte in der Hebräischen Musik ein Wort vorkommen, das, unzureichender historischer Erweise wegen, schwerer zu erklären wäre als dieses. Es steht unter anderen in der Ueberschrift der Psalme 45, 60, 69 und 80. Einige leiten das Wort her von dem hebr. Schosch, das 6 bedeutet, und meinen, daß darunter ein 6saitiges oder 6eckig gestaltetes Instrument zu verstehen sey. Allein richtiger ist wohl die Ableitung von Schuschan (Lilie), indeß nicht in der Folgerung, daß man nun darunter ein lilienförmiges Saiteninstrument, wie vielleicht die Lyra, Laute oder andere, zu verstehen habe, wogegen alle Construction des Wortes streitet, sondern das hebr. Schuschan kam sicher wieder her von dem persischen Susan, welches ebenfalls Lilie bedeutet, aber auch der Name einer in dem Landstriche Elam gelegenen Stadt war, die solchen von ihren Lilienreichen Feldern erhalten hatte, und bei deren Einwohnern (mehr als wahrscheinlich) eine Volksmelodie im Gebrauch war, die von den Hebräern, als diese das benachbarte Mesopotamien eroberten, aufgefaßt und dann die Susanische (Schuschanische) Singweise genannt wurde, so daß wir nun, wenn es in jenen Psalmüberschriften heißt: „ein Lied für den Obersangmeister zu singen auf Schoschannim," dies zu verstehen haben als: ein Lied ꝛc. zu singen nach der Susanischen (Persischen) Melodie. Diese Erklärung paßt zu allen Zusammenstellungen und Constructionen des Worts. Für den Obersangmeister war der Vortrag jener Psalme bestimmt, weil wohl nicht jeder Levite oder Musiker die Susanische Melodie gehörig vorzutragen verstand. Luthers Uebersetzung durch Rosen ꝛc. ist falsch und sinnlos. Dr. Sch.

Schott. Die Musikalienhandlung Schott in Mainz ist ihrer wahrhaft gigantischen Unternehmungen, der, nehmen wir Breitkopf und Härtel in Leipzig aus, fast beispiellosen Masse ihrer Verlagsartikel, worunter zudem wenige unbedeutende, und ihrer mancherlei Verzweigungen und auch äußerlich großer Ausdehnung wegen eine der bedeutendsten nicht blos Deutschlands, sondern ganz Europa's. Gegründet ward sie von Bernhard Schott um 1780, und bestand Anfangs nur aus einem Musikalienverlag und einer Kupferstecherei, deren Thätigkeit sich wenig über das Bedürfniß der Zeit erstreckte. Doch war schon jener Gründer der ganzen Anstalt von einem regen Geschäftsgeiste beseelt, der nur erst einen festen Boden zu gewinnen brauchte, um desto sicherer dann und ergiebiger denselben zu bebauen. Um 1790 hatte die Handlung bereits einen Namen durch ganz Deutschland, und ihr Ruf wäre vielleicht kurz darauf schon zu einem europäischen herangewachsen, hätten die französischen Kriegsunruhen nicht, wie in alles künstlerische so auch in dieses künstlerisch-industrielle Leben eine empfindliche Störung gebracht. Ja bedenkt man die damalige Lage der Dinge, so ist zu bewundern noch, wie die Handlung sich bei den großen Stürmen der Zeit, welche entblüthend und entblätternd über so manche Zweige der Industrie und

Kunst hinwegwehten, wenigstens an dem Orte und in der Gegend so unerschüttert erhalten konnte! Waren es im Ganzen auch wenige, und mit ihren früheren und späteren Erzeugnissen in gar keinem Vergleich stehende Beweise der Thätigkeit, welche sie von Zeit zu Zeit dem großen Publicum damals vorlegte, so waren diese Lebenszeichen doch unter obwaltenden Umständen hinreichend genug, eine bedeutende Energie ihres Vorstandes zu bekunden. Nach Bernhards, des Vaters Tode ging dieser an die Söhne, J. u. A. Schott, über, und durch die ausgezeichnete Geschäftsthätigkeit dieser beiden Brüder erhielt die Handlung, welche jetzt die Firma B. Schott's Söhne annahm, nun mit dem Eintritte ruhiger und günstigerer Zeiten auch einen Aufschwung, dessen wunderbar kräftige Schnelligkeit wie jetzt in Wahrheit colossale Gestaltung allgemeines Erstaunen erregen muß. Die Menge der Verlagsunternehmungen, unter deren Verfassern fast kein berühmter Name fehlt, und die sich über alle Theile der musikalischen Literatur erstrecken, machten nöthig, Filiale der Handlung zu Antwerpen und Paris zu errichten. Nicht blos, daß vornehmlich auch das Stammgeschäft in Mainz eine bedeutende Erweiterung dadurch erhalten hätte, sondern dem ganzen europäischen und besonders deutschen Musikhandel ward dadurch auch ein mächtiger Impuls gegeben. Die Handlung Schott in Mainz war die erste, welche die Kunst der Lithographie auf den Notendruck mit einem glücklichen Erfolge anwandte, und damit nicht nur eine Erleichterung des Drucks an sich, sondern auch eine Ermäßigung des früher so ungemein gesteigerten Notenpreises einführte. Der Verbreitung ihrer Verlagsartikel mußte auf solche Weise ein bedeutender Vorschub geschehen; die meisten dramatischen und andere größere vielstimmige Tondichtungen der neueren Zeit, welche sonst nur in den Bibliotheken reicher musikalischer Institute Abnahme zu finden pflegen, sind auf diese Weise durch ihre Pressen in allerhand Gestalt Eigenthum des größern Publicums geworden. Um 1818 errichteten die Gebrüder Schott neben ihrer eigentlichen Handlung und großen Notendruckerei, einer Kupferstich- und lithographischen Anstalt, auch eine Instrumentenfabrik, besonders für Blasinstrumente, und welchen mächtigen Erfolg auch im Aeußern dieselbe bis zur Stunde gehabt hat, beweist am besten wohl, daß in der Generalversammlung des Großherzoglich Hessischen Gewerbevereins vom 18ten November 1836 den Gebrüdern Schott in Mainz diejenige silberne Verdienst-Medaille zuerkannt wurde, welche nur an solche Bewohner des Großherzogthums von dort aus ertheilt wird, die sich durch wahrhaft großartige Fabrikanlagen auszeichnen. Ein solch glänzender äußerer Erfolg konnte immer aber nur erreicht werden durch eine auch vorzügliche innere Güte der Production, und von dieser liegen dem gesammten musikalischen Publicum seit Jahren schon die überzeugendsten, augenscheinlichen Beweise vor. Namentlich werden die vortrefflichen Almenräderschen Fagotte und gute Clarinetten in jener Fabrik verfertigt. Eine fernere Erweiterung erhielt die Handlung zu ziemlich gleicher Zeit endlich durch Anlage einer Buchdruckerei, in deren Folge nun die Verlagsunternehmungen sich auch über theoretische Musikwerke erstrecken, unter denen wir nur Gottfried Webers Lehrbücher und die 1824 von demselben gegründete Zeitschrift „Cäcilia" namhaft machen wollen, um einen Maaßstab zu geben für den Segen, welchen auch dieser Zweig der Handlung schon über die musikalische Kunstwelt gebracht hat. Daß seit Jahren schon die ganze Handlung durch Großherzogliches Decret zur Hofmusikhandlung erhoben wurde, mag zum Schlusse unsers Aufsatzes dienen, dem wir Nichts mehr zuzufügen haben, als den herzlichen Wunsch, die ganze Anstalt möge fortwährend sich des Segens und Ruhmes erfreuen.

den die bereits hervorgehobene bewundernswerthe Geschäftsthätigkeit ihrer Eigenthümer, der Gebrüder Schott, in Wahrheit verdient, und den dieselbe auch selbst schon, wie über den europäischen Musikalienhandel insbesondere, so mittelbar durch diesen auch über die gesammte musikalische Kunst auf eine so mächtig in die Augen springende Weise gebracht hat.

Schott, Conrad, gestorben zu Stuttgart 1630, war ein berühmter Orgelbauer, aber blind. Zu Freudenstadt im Schwarzwalde bauete er eine Orgel; 1595 vollendete er das große Werk zu Ulm, woran vorher schon mehrere Meister gearbeitet hatten, ohne es zu Stande zu bringen, und um 1600 soll er auch das große Werk in der Stiftskirche zu Stuttgart verfertigt haben, mehrere andere kleine Orgeln nicht zu erwähnen.

Schottland — schottische Musik. Kein Land der Welt ist, das hinsichtlich der musikalischen Cultur dem umsichtigen Beobachter ein größeres und schwierigeres Räthsel zu lösen gäbe als Schottland. Bei keiner Nation wird besser für Erziehung gesorgt als bei der schottischen. Schon unter Wilhelm und Maria ward durch eine Acte in jeder Pfarrei eine Schule angeordnet, worin Elementarunterricht, in vielen auch Griechisch und Lateinisch getrieben wird. Unwissenheit hat seit der Zeit für eine Schande bei dem Schotten gegolten; und ist er in der That doch auch gebildeter als viele, ja die meisten europäischen Nationen, mit denen er vermöge seiner geographischen Lage durch Handel und Schifffarth in steter lebendiger Berührung steht. Ja, wie fröhlicher, unternehmender, kühner und thätiger, ist der Schotte auch geistreicher als der Engländer, unter dessen politischer und moralischer Herrschaft er doch nun schon länger denn seit einem Jahrhundert sich beugte. Und dennoch ist die Musik, welche der Schotte als ihm eigenthümlich angehörend besitzt, streifen wir den Werth der Nationalität davon ab, so gut als gar keine, oder befindet sie sich in dem Zustande einer höchst armseligen Kindheit. Möge der Leser uns folgen in jenes alte Land der Barden, von woher des ehrwürdigen Ossian kräftige Stimme einst erscholl durch die weiten, ungemessenen Räume der Welt, und das durch diesen einen wunderbaren Sänger schon unvergeßlich und bedeutungsvoll geworden ist in der Geschichte der Kunst, und er wird sich, höchlich verwundernd vielleicht, überzeugen von der Wahrheit unserer Behauptung. Bekanntlich theilt man Schottland ein in Süd-, Mittel- und Nordland, seine Bewohner selbst jedoch lieber und auch richtiger in Hoch- und Niederländer oder Berg- und Thal-Schotten. Der Niederländer ist ganz Engländer, in Kleidung und Sprache, Leben, Bildung, und wir müssen darauf verzichten, auch nur eine Spur von eigenthümlicher Musik bei ihm zu finden, denn die wenigen Nationalgesänge, welche er noch besitzt, sind nicht dahin zu rechnen, und um so weniger, als durch die lange Kette von Tradition und fortwährende Berührung mit fremder englischer Kunst sie ohnstreitig auch schon alles charakteristische Gepräge verloren haben. Ziemlich alle Musiker, welche wir in den schottischen Niederlanden antreffen, sind Engländer oder Deutsche, weniger Italiener und Franzosen. In Edingburg, wo sich das einzige schottische Opernhaus befindet, werden bisweilen von kleinen englischen Truppen Operetten und dergleichen in englischer Sprache aufgeführt; zu größeren Produktionen fehlen die Mittel. Bei dem Bergschotten, welcher in allen Stücken von seinem Bruder, dem Niederländer, wesentlich abweicht, und bis zur Stunde, im beharrlichen Zurückweisen alles Fremden, eine gewisse charakteristische Selbstständigkeit und Nationalität behauptet hat, ist aber von der ganzen großen Masse von Instrumenten neben der Trommel nur der Dudelsack im Gebrauch. Kein

anderes Instrument kennt, und kein anderes liebt der hochherzige kühne Bergbewohner; es ist ihm Alles, seine ganze Musik. Nun denke man aber an die gänzliche Entblößung dieses Instruments von aller Fähigkeit zu einem harmonischen Spiel, dann an die äußerste Beschränktheit seines melodischen Umfangs, und endlich drittens an die wenige Schönheit seines Klanges an und für sich, und man hat einen Begriff von der schottischen Musik. Schottland liefert den lebendigsten Beweis für den unermeßlichen Einfluß der Einführung der Tonkunst in die Kirche auf die musikalische Kunstcultur überhaupt. Im Dienste der Religion und Kirche hat die Musik ihre schönsten Früchte getragen, aber im Dienste der Religion und Kirche auch konnte sie nur zu der herrlichen Blüthe gelangen, mit welcher sie nach und nach dann alles Leben überduftete. In den 900 und noch mehr Kirchen jedoch, in welchen die schottische Nation sich zur Verehrung Gottes versammelt, darf nach strenger Satzung des dort geltenden presbyterianischen Ritus kein Mittel der Musik wie der Malerei der Andacht zu Hülfe kommen. Schottland kennt schlechterdings keine Kirchenmusik; nur dem Mars und Bacchus sind Gesang, Trommel und Pfeife geweiht. — Es läßt sich schwer entscheiden, wer die ersten Bewohner Schottlands waren, Skandinavier oder Galen (Gaëlen, Kelten); doch wandelten frühzeitig letztere von dem Continente hinüber, und mit mehr als bloßer Wahrscheinlichkeit läßt sich aus mancherlei Ueberbleibseln der Vorzeit annehmen, daß sie das Stammvolk der jetzigen Schotten waren. Und eins der untrüglichsten Merkmale für diese Behauptung ist gerade die Musik. Die nationale Musik der Schotten ist bis heute noch die der alten Gaelen. Wie ein von Generation zu Generation vererbtes unantastbares Heilige scheint dieselbe sich fortgepflanzt zu haben durch die Reihe der Jahrhunderte, und auch jetzo noch wagt kein guter Schotte, den gleichsam eine orientalische Liebe zu den Gütern der Väter hier gebannt hält auf einem Fleck, ohne Furcht ein Geweihetes zu verletzen, irgend etwas an seinem musikalischen Systeme zu ändern oder zu erweitern. Es ist dieses, um seiner vollkommen altgaelischen Natur willen, bereits unter dem Artikel Kelten — keltische Musik so viel als nöthig und mit Worten möglich beschrieben worden, und wir brauchen uns daher nicht länger dabei aufzuhalten. Vergl. auch den Art. Barde. Am reinsten hat sich, den ganzen Umfang der britischen Inseln überschaut, das Alterthümliche, wie in Gewohnheiten und Sitten, so in der Musik erhalten in dem Landstriche von Wales. Dort hört man auch heute noch greise Barden alte Lieder mit der Harfe begleiten, und die oft wundersam ergreifenden Nachklänge längst verschwundener Jahrhunderte dringen bleibend in die Erinnerung. In Irland, dessen Symbol doch die Harfe ist und das in grauer Vorzeit den Walisern wie den Schotten Lehrmeisterin war, ist das einst nationale Instrument schon seltener geworden. Die Nachkömmlinge seiner alten Barden, obwohl auf dem Lande auch bei den höheren Classen noch immer bevorzugt und willkommen, haben in ihrem Spiel wie in ihren Sangweisen viel von irischer Eigenthümlichkeit verloren, ja von manchen derselben hört man fast nur neuere englische Lieder (s. Irland). In Schottland ist die Harfe schon seit mehreren Jahrhunderten verklungen; die Sackpfeife hat — wie gesagt — ihre Stelle eingenommen. Uebrigens war in den schottischen Niederlanden die Harfe auch niemals heimisch, nur die Hochlande hatten sie von den Iren bekommen. Neuere Bergschotten wollen das zwar nicht zugeben; allein die beiden ältesten der noch vorhandenen caledonischen Harfen beweisen diesen Ursprung. Die erste derselben wurde um 1460 von einer Lady des Hauses Lamont aus Argyleshire nach dem

Hause von Lude in den Hochlanden von Perth gebracht, wo sie sich noch jetzt befindet. Sie ist 38½ Zoll hoch und hat 30 Saiten. Die zweite, welche in demselben Hause aufbewahrt wird, wurde bei Gelegenheit einer Jagdpartie von der Königin Maria einer Miß Beatrix Gardyn geschenkt. Sie ist nur 31 Zoll hoch und hat Löcher für 28 Saiten, von denen die längste 24, die kürzeste 2½ Zoll messen würde. Viele Schotten behaupten zwar, die Harfe ihrer Vorfahren habe nur 4 Saiten gehabt; dann wäre dieselbe allerdings nicht irischen Ursprungs gewesen; allein jene beiden Harfen, deren caledonisches Alter so bestimmt nachgewiesen ist, sind von der irischen in Nichts wesentlich verschieden, und dann hat man auch noch ein altes gaelisches Lied, in welchem der Dichter eine sehr alte Harfe anredet u. nach den Tagen ihres Glanzes fragt, worauf sie erwiedert, sie habe einem Könige von Irland gehört und bei manchem Kgl. Gelage in seinen Armen geruht, später hätten Dargo, der Sohn des Druiden von Baal, Gaul von Filan, Oscar, O'Duine, Diarmid, ein Arzt, ein Barde und zuletzt ein Priester sie besessen, der in Abgeschiedenheit über ein weises Buch nachgedacht habe. Aehnlich wie mit der Harfe verhält es sich auch mit den ältesten uns aufbewahrten schottischen Melodien, unter welchen sich gar viele bekannte irische Nationalweisen und selbst die berühmten „Erin go bragh" und „Coolin" befinden, nur mit dem Unterschiede, daß die letzteren eine weit höhere Kunstvollkommenheit und Ausbildung haben. Indessen giebt es namentlich unter denen, welche vorzugsweise dem nördlichen Hochland angehören, auch manche, die keinen irischen Anstrich tragen, dagegen aber auf eine auffallende Weise den bekannten chinesischen Melodien ähnlich sehen, welche Ouseley in seinen orientalischen Sammlungen mittheilt, so wie andrerseits auch Lempriere auf seiner Reise nach Marocco die Bemerkung gemacht hat, daß die lebhaften Moorischen Lieder außerordentlich Viel mit dem Charakter der schottischen Melodien gemein haben. Wir wollen das musikalisch Eigenthümliche dieser Melodien hier so weit noch zu beschreiben suchen, als es nicht schon in jenem bereits angezogenen Aufsatze über Keltische Musik geschehen ist. Wie gesagt ist von einer Harmonie unserer Art in dieser Musik gar nicht die Rede. Höchstens wird der reine Dreiklang hie und da wahrgenommen. Dennoch aber herrscht in ihnen ein gewisser bestimmter Ton (Tonart) und wird in einigen Gesängen eine Art Modulation aus einem Tone in den andern wahrgenommen, die bestimmten Regeln unterworfen ist. Von der Art sind z. B. die Ossianischen Lieder, die im Westen von Hochschottland und auf den Hebriden noch häufig gehört werden. Viele haben nur einen einzigen Theil, wie die Recitative, nach denen Ossians Verse gesungen werden. Andere, wie die Jorrams oder Schifferlieder, haben 2 Theile, einen für den Vorsänger, den andern für den Chor. Alle aber haben etwas eigenthümlich Klagendes, das einerseits unserm Moll ähnlich, auf der andern Seite jedoch auch wieder sehr unähnlich ist. Diese wunderbare Klangmischung kommt von Nichts weiter her als von den dem schottischen oder keltischen Tonsysteme eigenen großen Intervallen zwischen dem dritten und vierten und dem fünften und sechsten Tone, wo immer ein nach unserem Tonsysteme vorhandener Ton fehlt. Gewöhnlich geht die Modulation aus dem Haupttone in den Ton unter der Tonica, zuweilen aber auch unmittelbar in den Ton über derselben. Diese Fortschreitung hebt oft schon vom 2ten Takte des Liedes an und wird von einem Takte zum andern wiederholt. Fängt das Lied in Dur an, so schreitet die Modulation gewöhnlich in jener Weise aufwärts; fängt es in Moll an, so geht die Modulation unterwärts. Ausnahmen von der Regel sind sehr selten. Ferner geht man meist aus Moll- in Durtonarten über, und zwar aus

D-Moll in C-Dur, aus G-Moll in F-Dur ꝛc.; und dieses stimmt mit unserer Accordenfolge vollkommen überein. Bei der Fortschreitung aus einem Dur-Ton in den andern geht die Modulation gewöhnlich aufwärts. Alle diese Uebergänge werden aber nicht ohne einleitende Note bewerkstelligt. In dem Takte nämlich, der im Grundtone des Liedes steht, wird eine Note eingeschoben, die der keltischen Scala dieser Tonart nicht eigen ist, wohl aber derjenigen, in welche modulirt werden soll. Und das ist meist die im System fehlende Quarte und Septime, die, vom Tone gerechnet, in welchen modulirt werden soll, als Terz und Sexte des höheren, und als Quinte des tieferen Tones erscheinen. Wenn z. B. ein Lied aus G-Dur oder Moll die Note c oder f mit erklingen läßt, so ist man gewiß, daß auch die Fortschreitung nach f geschieht. Wollte man aber meinen, dieses f gehöre in der Scala mit zu G-Dur, so dürfte man der kleinen Septime wegen kein Dur, und der großen Terz wegen kein Moll in unserer Musik annehmen. Da wir aber ein drittes zu Dur und Moll hinzukommendes Tongeschlecht in unserer Musik nicht haben, so ist es auch rein unmöglich, ein schottisches Lied in seiner reinen Gestalt auf eine unserer Tonleitern zurückzuführen, und wir sind vielmehr genöthigt, das f, als der keltischen Scala des Grundtones g fremd, für eine Anzeige zu halten, daß eine neue Tonart in der Melodie vorbereitet wird und wirklich auch eintritt. Uebrigens darf nicht vergessen werden, daß die außer den Ossianischen Liedern uns erhaltenen sonstigen Compositionen, besonders der nördlichen Hochlande, nur wie Bruchstücke älterer Melodien aussehen, wild, abgerissen und unvollkommen. Es steht demnach zu vermuthen, daß sie nicht ursprünglich für die Sackpfeife berechnet, sondern umgeändert und entstellt worden seyen, um diesem unvollkommenen Instrumente, dessen Beschreibung man unter seinem eigenen Artikel findet, zu entsprechen. Wales scheint die Sackpfeife fast gleichzeitig mit der Harfe, obwohl von der entgegengesetzten Seite empfangen zu haben; indessen in den schottischen Hochlanden war die letztere unstreitig das ältere und vielleicht älteste Instrument. Von der Cruth, einer Art Guitarre oder unförmliche Violine, welche auch schon längst vergessen ist, und nur in gaelischen Liedern noch erwähnt wird, läßt sich nicht mehr sagen, ob sie schon vor oder auch erst nach der Harfe nach Schottland kam. Die Sackpfeife erhielten die Schotten von den Hebriden, wohin nach einer Tradition jener Inseln die Dänen sie gebracht hatten, wurden aber gewiß nicht früher mit ihr bekannt als im 10ten Jahrhunderte. Eigentlich national und heimisch wurde sie wahrscheinlich erst geraume Zeit, nachdem Kenneth Mac Alpine die Picten bezwungen und das Kgl. Hoflager von Argyleshire nach Scone verlegt hatte. Bei der damals eingetretenen Verwilderung scheint sie als das rohere kriegerische Instrument über die sanftere harmonische Harfe den Sieg davon getragen und demnächst auch bewirkt zu haben, daß die ursprünglichen Harfenweisen ihrem mangelhaften Spiele angepaßt wurden. Zu diesem Schluß ist man um so mehr berechtigt, da in ihrer jetzigen Form keine der noch erhaltenen Melodien über jene Zeit hinauf reicht, viele derselben aber deutlich durchschimmern lassen, daß sie ursprünglich für die Harfe componirt worden seyen. In Irland ist die Sackpfeife zwar bekannt und gebräuchlich, aber niemals eigentlich national gewesen. Die Niederschotten hatten und haben theilweise auch noch gleichfalls eine Sackpfeife; in ihrer Form jedoch wie durch ihre südliche Abstammung ist dieselbe sehr verschieden von der Dänenpfeife der Hochländer, bei denen sich das Instrument bis auf den heutigen Tag und zwar als das einzig nationale erhalten hat. Was wir über die Sackpfeife hinaus an Instrumentalmusik in Schottland

treffen, ist nicht schottische Musik und übrigens auch sehr wenig. Als im vorigen Jahrhunderte nach Vertreibung Carl Eduards die Clans gesetzlich aufgehoben wurden, schien, wie alles Nationale, auch die Sackpfeife mit dem Untergange bedroht; aber obwohl man den Häuptlingen ihre alten Rechte und Freiheiten nahm, so wurde doch mit ihrer Abhängigkeit die Anhänglichkeit der Clansleute an sie nicht gestört, und dauert noch bis zur Stunde vorzüglich unter dem Landvolke der entlegenen Gegenden in wenig verringertem Grade fort. Wie in dem Schweizer der Kuhreihen ist auch die Sackpfeife fähig, in dem seinem Vaterlande entzogenen Schotten das heftigste Heimweh zu erregen. Die merkwürdigsten Beispiele liegen davon in der Geschichte der Nationalmusiken vor. Eins davon haben wir hier in dem Art. Marsch angedeutet. Früher waren die Pfeifer die beständigen Gefährten besonders der Chiefs; die Strenge, welche England in Folge der Ereignisse von 1745 eintreten ließ, brachte zwar auch hierin eine Aenderung hervor, und die Sackpfeife war eine Zeitlang, so gut wie die Hochlandstracht, geächtet. Da sie indessen bei den schottischen Regimentern als Kriegsmusik beibehalten wurde und werden mußte, wie jene im Art. Marsch erzählte Geschichte schon beweist, so kam sie bald auch in den Bergen wieder zum Vorschein und nahm nach und nach wieder ihre alte Stelle ein. Gegenwärtig, wo alles Altschottische mit ungewöhnlicher Liebe wieder hervorgesucht wird und der Kilt wieder zu Ehren gekommen ist, giebt es daher wenige Clanshäupter, die nicht einen Pfeifer hielten, und die Gentlemen selbst setzen eine Ehre darein, die Sackpfeife spielen zu können. Bei jenen Häuptlingen sieht man gewöhnlich schon des Morgens zur Frühstückszeit einen stattlichen Mann in Hochlandstracht mit seinem Ledersack unter dem Arm auf den Rasen vor der Hausthüre auf und ab stolziren, um mit seinen Pibrochs die Hörer zu unterhalten. Während der Mittagsmahlzeit nimmt er in der Regel entweder denselben Platz ein oder postirt er sich in der Halle. Einen beinahe feierlichen Eindruck macht es, wenn auf Bällen der Pfeifer in vollem Staat, das Gathering (Sammeln) seines Clans blasend, etwa 10 Minuten vor seinem Chief in den Saal einschreitet, und sich aufstellt, um fortzuspielen, bis sein Gebieter mit der Familie anlangt und ihm das Zeichen zum Aufhören giebt. Zu den Nationaltänzen der Schotten, wie die „Hochlands-Reels," kann fast keine andere als Dudelsacksmusik gebraucht werden. So ist auch die Ecossaise (s. d.) eigentlich nur für den Dudelsack bestimmt, und in späteren Zeiten auf moderne Instrumente übertragen, erscheint sie niemals in ihrer wahren nationalen Gestalt. Die Pfeifer genießen in der Regel noch besondere Vorrechte, und Herr und Frau vom Hause vertrauen ihnen mehr, als irgend einem ihrer übrigen Diener. In Dunkeld findet alljährlich ein großer Wettstreit zwischen den Pfeifern der gesammten Hochlande statt, wobei Preise ausgetheilt werden, und das ganze Jahr hindurch pflegen viele Pfeifer sich auf dieses Concert vorzubereiten, was sehr zur Vervollkommnung des Dudelsackspiels beitragen muß. Einen berühmten Pfeifer und namentlich einen solchen zu besitzen, der in jenem Wettkampfe einmal den Preis gewann, ist auch ein Stolz der Herrschaften, und um keinen Preis ließen sie denselben aus ihren Diensten treten. Eine Notenschrift besitzen die Schotten fast gar nicht. Die Melodien ihrer Lieder, welche dann auch auf der Sackpfeife gespielt werden, pflanzen sich durch Tradition fort, und was mehr auf diesem Instrumente hervorgebracht wird, erscheint als eine Art Fantasie der Musikanten. So sind auch die Kriegsmusiken oder überhaupt die Musiken beim Militär nur kriegerische Lieder, die der Dudelsack vorträgt, und wozu die Trommel sich natürlich in rhythmischen

Schlägen gesellt. Auf Märschen pflegen die Soldaten auch den Text dazu zu singen, und beim Angriff der Feinde geschieht dies jedesmal in beschleunigtem Rhythmus, so daß Gesang und Spiel beim Angriff selbst in ein wahrhaft rasendes Geschrei ausartet, das den Bergschotten aber zur höchsten Begeisterung hinreißt und ihn meistens als Sieger aus dem Kampfe zurückkehren läßt. Kein Fest feiert der Schotte ohne seine Sackpfeife, und wo er vergnügt ist, müssen auch die Pfeifer ihn umgeben, wie denn endlich auch mit ihren klagenden Tönen ihn zur letzten Stätte der Ruhe begleiten.

Schramm, Melchior, Organist in Offenburg, war in Münsterberg in Schlesien geboren, und trat 1574 in Dienste des Grafen Carl von Lothringen, wo er mehrere 5- und 6stimmige geistliche Lieder herausgab. Später, nach Offenburg versetzt, war er sehr fleißig auch als Componist; schrieb namentlich viele 5- bis 8stimmige „Cantiones selectae," die in mehreren Sammlungen und Heften erschienen; auch einen 4stimmigen deutschen Gesang. Mehrere seiner Werke befinden sich noch auf der Münchner Bibliothek.

Schramm, 1) Tobias, Orgel- und Instrumentenmacher zu Dresden, blühete gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts, und war aus Spandau gebürtig. Eins seiner Werke steht zu Mückenberg; ein anderes zu Forsta. Sein Sohn — 2) Johann Christian, studirte unter dem Capellmeister Richter die Musik. Auf dem Claviere, welches er zu seinem Hauptinstrumente gewählt hatte, besaß er eine für damals sehr bedeutende Fertigkeit. Als Ph. E. Bach von Berlin nach Hamburg abging, erhielt Sch. dessen Stelle dort, und mußte außer seinem Dienste in der Oper wechselsweise mit Fasch dem König accompagniren. Er componirte auch Manches für Clavier, wovon jedoch Nichts im Druck erschienen ist. Er starb zu Berlin am 9ten April 1796, im 85sten Jahre seines Lebens.

Schreibart, s. Satz und Styl.

Schreiber, Christian, Kirchenrath und Oberpfarrer der Ephorie Lengsfeld im Großherzogthum Sachsen, geboren zu Eisenach am 15ten April 1781, ist neben seinem Rufe als theologischer Schriftsteller und Dichter auch rühmlichst bekannt als Lieder-Componist. Mehrere Sammlungen seiner Lieder sind gedruckt worden. Einzeln erschienen unter anderen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig: „der Harfner," und „Harmonia oder das Reich der Töne," wozu er auch den Text gedichtet hat.

Schreyer, Christian Heinrich, Componist, geboren zu Dresden am 24sten December 1751, konnte als Sohn eines armen Maurergesellen in seiner Jugend durchaus keinen höheren Unterricht empfangen, als welcher überhaupt in der deutschen Schule, die er besuchte, ertheilt wurde. Doch zog er bald durch seine außerordentliche Geistesgaben die Aufmerksamkeit der Lehrer an derselben auf sich, und seiner herrlichen Sopranstimme wegen ward er unter die Kurrendschüler aufgenommen, denen der freie Besuch der Kreuzschule gestattet war. In den 8 Jahren, welche er unter diesen lebte und in welchen er auch den Schulunterricht mit allem Fleiße benutzte, mußte er für seinen Cantor viele Partituren abschreiben, und da er als Kurrendschüler in den Singstunden Unterricht wenigstens in dem Elementarischen der Musik empfangen hatte, so benutzte er diese Gelegenheit, mittelst genauer und fleißiger Einsicht der Partituren sich auch eine mehr als gewöhnliche Kenntniß der Kunst zu verschaffen. Sein herrliches Talent supplirte, was ihm an den nöthigen Vorkenntnissen zu solchem Studium noch abging. Eine Chorarie, welche er endlich selbst zu componiren versuchte,

erhielt den Beifall des als Kirchencomponisten damals angesehenen Organisten Fehr, und nun fuhr er auf der einmal betretenen Bahn fleißig fort, setzte noch andere Chorarien, Motetten, ja selbst kleine Kirchenmusiken, und brachte sie in benachbarten Dorfkirchen zur Aufführung. Um in Dresden einmal Etwas von seiner Arbeit zu hören, übergab er 1770 seinem Cantor 2 Kirchenmusiken unter einem fremden Namen. Wirklich auch wurden sie in der St. Anna-Kirche und nicht ohne Beifall aufgeführt. 1771 bezog er als Theologie Studirender die Universität Wittenberg. Hier ward er mit der Zeit erster Chorsänger in der Schloßkirche, und als solcher suchte er auch wieder Compositionen von sich zur Aufführung zu bringen. Im Uebrigen mußten, um der Theologie willen, seine musikalischen Bestrebungen ruhen. Als er indeß 1776 als Candidat der Theologie nach Dresden zurückkam, und Hofmeister von 4 Kindern ward, die bereits im Clavierspiele und Singen ziemlich vorangeschritten waren, so erhielten dadurch seine musikalischen Beschäftigungen wieder ein regeres Leben. Zunächst suchte er ebenfalls einige Fertigkeit auf dem Claviere zu gewinnen, das er bis dahin aus Mangel eines Instruments noch nicht hatte üben können; dann componirte er wieder Einiges, namentlich Clavierstücke und Kirchensachen. Gegen 1795 mußte er mancherlei Umstände halber seine theologische Carriere ganz verlassen, und nun habilitirte er sich zu Dresden als Musiker, und erwarb sich binnen Kurzem den Ruf eines der fleißigsten und auch geschicktesten Componisten, besonders in der Vocalmusik. Unter den Instrumenten schrieb er blos für Clavier, und zwar im Ganzen mehrere Dutzend Sonaten, viele Rond'os, Märsche, Tänze und andere kleinere Sachen. An Gesangwerken hat er gegen 400 Lieder, an 50 vollstimmige Kirchencantaten und Hymnen, ein Paar Oratorien und Anderes geliefert. Bedenkt man, daß er in Allem, was er von Musik wußte und konnte, nur Autodidakt war, so muß man nicht allein den Reichthum seiner Produktivität, sondern auch den inneren Gehalt seiner Leistungen wahrhaft anstaunen. Viele seiner Werke sind gedruckt, und von den größeren kamen mehrere in Dresden mit allgemeinem Beifalle zur Aufführung. Zu den Cantaten, Motetten und Oratorien hatte er auch meist den Text gedichtet, wie er denn überhaupt auch außer der Musik als Schriftsteller auf verschiedenen Gebieten sich bekannt machte. Doch gehören seine desfallsigen Werke nicht hieher, außer der veränderte Text, den er zu Mozarts „Zauberflöte" verfertigte und der in der That auch besser seyn soll als der unsprüngliche. Er starb zu Dresden um 1815, nachdem er sich in den letzten Jahren auch mit Unterricht in der Musik beschäftigt hatte. R.

Schrödel (auch Schrödl), Friedrich Ludwig, geboren zu Baruth am 4ten Februar 1754, kam schon in früher Kindheit mit seinem Vater nach Ballenstedt, wo dieser anfänglich als Hoftanzmeister, alsdann unter die Orchester-Mitglieder der Fürstlich Anhalt-Bernburg'schen Capelle aufgenommen wurde. Der geschickte Kammermusiker, Joh. Heinr. Victor Rose, unterrichtete den sehr anstelligen Knaben sowohl theoretisch-musikalisch, als auch im Violoncell-Spiele, worin derselbe solche außerordentliche Fortschritte machte, daß er auf Befehl des Fürsten, als sein Lehrer die Organistenstelle in Quedlinburg übernahm, er selbst aber bereits im Hoflakaiendienst stand, dennoch jenen wöchentlich einmal besuchen mußte, um den begonnenen Unterricht auch ferner einige Zeit über fortzusetzen. Im 25sten Jahre trat er als Kammermusiker ein; unternahm zeitweilig verschiedene Kunstausflüge, z. B. nach Dresden, Leipzig, Halle, Berlin, Hamburg und a. O., und ärntete überall den ungetheiltesten Beifall in also hohem Grade, daß man ihn

bezüglich des Ausdrucks, der Präcision und Delicatesse nur mit Mara verglich, wo nicht gar den Vorrang einräumte. Glänzende Anträge waren die Folge davon; namentlich vom Herzoge von Kurland und Friedrich Wilhelm II., damals noch Kronprinz, selbst Kenner und Meister, mit einem Gehalt von 1200 Thalern, welche jedoch insgesammt, aus Dankgefühl gegen seinen Wohlthäter, standhaft ausgeschlagen wurden. Leider untergrub ein schleichendes Zehrfieber seine ohnehin nicht allzu feste Gesundheit, und führte ihn, wahrhaft betrauert, kurz nach erreichtem 46sten Lebensjahre, am 16ten Januar 1800, in die Arme des Todes. Er hinterließ mehrere Compositionen für sein Instrument, worunter 6 Violoncell-Duetten mit Baß bei Breitkopf in Leipzig gedruckt sind. —18.

Schröder, 1) Lorenz, war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Organist an der heiligen Geistkirche zu Copenhagen, und als Orgelspieler berühmt; gab auch einen musikalischen Traktat „Laus musicae" 1639 heraus. Sein Sohn und Schüler — 2) Daniel, geboren zu Copenhagen, zeichnete sich ebenfalls als tüchtiger Orgelspieler aus. Er versah zunächst einige Zeit als Adjunctus die Dienste seines Vaters, als dieser Alters halber solche nicht mehr vollkommen zu leisten im Stande war; dann ward er als Organist an St. Marien nach Stralsund berufen, und hier starb er auch am 9ten Januar 1682. — 3) Johann Adam Sch., geboren zu Sondershausen um 1712, war einer der vorzüglichsten Virtuosen auf der Flöte und dem Fagotte. Er starb zu Schwerin, wo er lange Zeit als Cammermusikus in Herzogl. Meklenburgischen Diensten gestanden hatte, um 1770.

Schröder, Christoph Gottlieb, s. Schröter.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, in diesem Augenblicke, Herbst 1837, die bewundertste dramatische Sängerin Deutschlands, überhaupt aber auch eine der größten Künstlerinnen, welche je auf deutschem Boden erzeugt worden sind, ist die Tochter der großen Schauspielerin Sophie Schroder, welche so lange die Zierde der ersten Bühnen Deutschlands war, und geboren zu Hamburg am 6ten October 1805. Mit dem gleichsam auf dem Wege des Erbe ihr gewordenen Talente der Mutter vereinte die Natur in ihr ein noch ungleich schöneres, die Anlage zum Gesange, das, früh und sorgsam gepflegt, sich denn auch bald zur edelsten und reichsten Blüthe entfaltete. Bereits im 5ten Lebensjahre betrat sie die Hamburger Bühne als eine tanzende Amorine und im 10ten ward sie in das Kinderballet aufgenommen, welches damals unter Horschelts Leitung an dem Theater an der Wien zu Wien eingerichtet war. So spielte sie als zartes Kind schon gleichsam an dem Altare der Muse und ward deren heiliger Obhut frühe anververtraut. Uebrigens blieb sie nicht lange beim Ballet; mit der Entfaltung ihres Geistes strebte sie vielmehr zu einer edleren Sphäre hinüber und widmete sich Anfangs der Schauspielkunst. Die erste Rolle, in welcher sie im 15ten Jahre die Bühne auf dem Burgtheater zu Wien betrat, war die der Aricia in Racine's „Phädra;" dann gab sie die Louise in „Cabale und Liebe," und noch einige andere Darstellungen aus dem höchsten Gebiete der Tragödie, als die Ophelia im „Hamlet" ꝛc., die Beatrice in der „Braut von Messina" ꝛc. Die Ueberzeugung ward aus diesen ihren ersten Leistungen schon, daß sie einst die glänzende Laufbahn der Mutter wandeln werde; aber ein Jahr später, am 20sten Januar 1821, enthüllte die Künstlerin auf einmal eine ganz neue, die schönste Gabe der Muse, die Gabe des Gesanges, und man durfte nun noch mehr hoffen. An jenem Tage nämlich trat sie

ganz unerwartet als Pamina in Mozarts „Zauberflöte" auf, und das war die erste Gesangspartie, welche sie öffentlich vortrug. Schönheit des Organs, Anmuth der Gestalt und Gesichtsbildung, ausdrucksvolles Mienenspiel, verbunden mit einer guten Schule, waren die Eigenschaften, welche sie schon damals auszeichneten. Den ersten Unterricht in der Musik hatte ihr ein gewisser Grünewald gegeben; nachgehends übernahm der Italiener Mozatti zu Wien die Leitung ihrer cantaristischen Studien, und für alles Uebrige, was zur dramatischen Sängerin gehört, war ihre große Mutter besorgt gewesen. Alles indessen, was auch dieser gediegene Unterricht ihr zu geben vermochte, erhielt jene mächtig wirkende Kraft erst durch den ihr inwohnenden hohen künstlerischen Geist, und ward zu der erstaunenswürdigen Größe in ihrer Darstellung erst erhoben auf den Flügeln ihres bewundernswerthen Talents, das wie mit einem Aetherlichte alle ihre musikalischen und dramatischen Formen umstrahlte. Ihre weiteren Antrittsrollen zur Oper waren: Emmeline in der „Schweizerfamilie" (welche sie heut noch so meisterhaft darstellt), und Marie in Gretry's „Blaubart". Bald indessen wurden ihr weit größere Parthien zugetheilt, sogar die Leonore im „Fidelio," als diese Oper zur Feier des Kaiserlichen Geburtstages gegeben werden sollte, und sie sang und spielte dieselbe auch mit einem solchen Feuer des Ausdrucks, mit so hinreißender Wahrheit, daß sie bei Weitem den Sieg über alle ihre Vorgängerinnen davontrug, obwohl sich auch die Milder mit ihrer mächtigen Stimme, für welche Beethoven die ganze Parthie geschrieben hatte, unter den letzteren befand. Von nun an stieg der Ruf der jungen Künstlerin mit reißender Schnelligkeit immer höher und höher, und sie fing an, größere Reisen zu unternehmen. 1823 war sie in Berlin, und wenn gleich damals eigentlich nur noch Lernende, erregte sie doch großes Aufsehn. Besonders wichtig aber ward ihr Aufenthalt daselbst dadurch, daß sie sich mit dem talentvollen Schauspieler Carl Devrient verheirathete, und in diesem bedeutungsvollen Bündnisse der Namen Schröder und Devrient unbewußt gleichsam eine Bürgschaft ablegte, der theatralischen Kunst in sich eins der köstlichsten Kleinode zu bewahren. Mit ihrem Gatten gemeinschaftlich ward sie dann bei der Hofbühne zu Dresden engagirt, von wo aus sie bis jetzt, besonders seitdem ihre Ehe wieder getrennt ist, von Jahr zu Jahr immer größere Kunstreisen unternahm, die ihren in Deutschland bereits gewonnenen glänzenden Ruf endlich auch ins Ausland trugen. 1828 kam sie zum zweitenmale nach Berlin und trat auf beiden Bühnen mit dem glücklichsten Erfolge auf. Vornehmlich erregte ihre Darstellung der Euryanthe ein wahrhaft begeistertes Erstaunen. 1830 ging sie nach Paris, wo damals unter der Direction des Theaterunternehmers Röckel sich eine deutsche Oper gebildet hatte, und auch in dieser Weltstadt errang sie die unglaublichsten Erfolge: die Bühne ward erstürmt, wenn sie in den Rollen des Fidelio, der Donna Anna und ähnlichen Parthien auftrat. Aus Frankreich nach Deutschland zurückgekehrt feierte sie zunächst in Berlin wieder eine Reihe von Triumphen, die an Glanz denen einer Schechner und Sontag Nichts nachgaben, obschon die Sch. durch ganz andere Mittel entzückt als diese Meisterinnen der jüngsten Vorzeit. Bei der Schechner nämlich war es die Macht einer unvergleichlichen Stimme, unterstützt durch die edelste Natürlichkeit des Spiels und eine würdig ausgebildete Gesangskunst; bei der Sontag der Verein fast aller theatralischer Talente, unterstützt durch den unablässigsten Fleiß, mit denen diese unvergeßliche Künstlerin ihre Anlagen bis auf die höchste Spitze ausgebildet hatte. In der Sch. aber ist es in Wahrheit die schaffende Genialität, durch tiefes und ernstes Studium

unterstützt, welche ihre wunderwürdigen Leistungen erzeugt. Sie ist nicht so reich an Gaben als jede der beiden Anderen, denn an Macht des Organs steht sie eben so tief unter der Schechner, als an Lieblichkeit und Biegsamkeit desselben unter der Sontag; dennoch ist ihre Stimme, besonders in keiner zu hohen Region, schön zu nennen, obwohl sie des eigentlichen Metalls entbehrt. Dagegen aber besitzt sie eine hinreißende Intensität des Ausdrucks, und die Sängerin weiß dieselbe in einem Grade zu benützen wie jetzt keine andere außer ihr. Einzig und fast ganz unerreicht, viel weniger übertroffen, ist sie in ihrem plastischen Spiele und im mimischen Ausdruck. Hier haben die Anweisungen der Mutter, verbunden mit der schöpferischen Kraft ihres eigenen Genius, ihr einen Reichthum der Mittel eröffnet, der unerschöpflich zu seyn scheint. Mit einer bisher nicht gekannten Schärfe des künstlerischen Blicks durchdringt sie jede Rolle und erspäht den Moment, wo sie dieselbe auf den Gipfel der Wirkung heben soll. Mit Sicherheit erkennt sie den Wendepunkt des Sieges und erringt ihn so zuverlässig wie der Adler, der sich mit mächtigen Schwingen auf die Beute losstürzt. In einem unglaublichen Grade besitzt sie Selbsterkenntniß. Auf ein Haar hin weiß sie, wo ihre Mittel nicht ausreichen, und sie gestaltet durch ihre Auffassung und Durchführung eines Charakters immer ein vollendetes Ganze, ein Lichtbild, so daß im Augenblicke seiner Culmination alle ihre Mächte auf einen Punkt wirken. Daher ist die Spitze ihres Erfolgs auch nicht immer da, wohin andere Künstler sie legen würden und müßten, jedenfalls aber immer im vollsten Mittelpunkte ihres Gesammtwirkens. So legt sie in einigen Werken, z. B. der „Iphigenia in Tauris" von Gluck, die sie meisterhaft und ächt griechisch darstellt, den Gipfel ihres Wirkens gerade auf eine schwache Stelle des Drama's (den Schlußchor des 2ten Acts, der, so schön er an sich ist, doch auf die große Arie in G-Dur, welche die Stelle eines Finale vertreten könnte, ermattend wirkt), indem sie hier das stumme plastische Spiel zu einer Höhe steigert, welche die musikalischen Momente (in denen unter Anderen die Schechner durch ihr Organ, wie früher die Mara, so ungleich mächtiger wirkt) bei Weitem überbietet. Nach dem glänzenden Aufenthalte in Berlin reiste sie im Frühjahre 1831 abermals nach Paris, nahm für ein ganzes Jahr ein Engagement bei der italienischen Oper an, war diesmal indeß weniger glücklich dort als früher. 1832 nach London berufen, setzte sie die Welt dort in Staunen und sammelte an Ruhm und Geld gleich große Schätze. 1833 war sie, nach nur kurzem Aufenthalte auf dem Continente, abermals in London. Von 1834 an reiste sie meistentheils in Deutschland Oesterreich (Wien) und Rußland, und im Sommer 1837 nahm sie zum drittenmale, wahrscheinlich angezogen durch frühere ungeheure pecuniäre Vortheile, ihren Aufenthalt in London. So ist jetzt denn ihr Ruf ein wahrhaft europäischer geworden und sie wird ihn auch noch lange zu bewahren wissen. Ihrem Aeußeren nach ist die Schröder-Devrient von etwas über mittlerer Größe; ihr hoher Bau ist ebenmäßig, voll, in schönster Rundung der Formen; der Ausdruck ihrer Physiognomie ist sanft, edel, frei; dem Auge giebt das innere Leben ihres Geistes Bedeutung; die Stirn wölbt sich hoch und frei; reiches dunkelblondes Haar fällt lockig um ihren Nacken. In der Rolle des Fidelio, wo sie männliche Kleidung trägt, gleicht ihr Kopf in den erhöhten Momenten dem eines begeisterten Johannes. Viele Bildnisse sind von ihr in Umlauf gesetzt worden, doch ist keins ganz genau getroffen. st.

Schröder-Steinmetz, Nicolaus Wilhelm, geboren 1793 und gestorben 1826. Der Sohn eines holländischen Dörist Steinmetz, der in der

Schlacht von Tellavera den Tod fand, hatte er, nach niederländischer Sitte, den Namen seiner Mutter mit dem seinigen verbunden, die eine Tochter war des berühmten Professors der orientalischen Sprache zu Gröningen, wo Sch. auch lebte. Frühe schon entfaltete sich bei ihm ein hohes Talent für Musik, welches er, neben der Rechtswissenschaft, wie auch dem Studium der orientalischen Sprachen, aufs eifrigste cultivirte. Zum fertigen Clavier- und Violinspieler herangebildet, und nicht ungewandt in der Tonsetzkunst fiel sein erster Blick auf den Zustand der Tonkunst in seinem Vaterlande und er trachtete, alles Ernstes dem zu begegnen. Zu dem Ende redigirte er eine musikalische Zeitschrift, unter dem Titel: „Amphion, EEn Tydschrift voor Frienden, En Beoefenaars der Toonkunst," die bei Oorkens in Gröningen erschien, und viel Zweckdienliches enthielt. Indessen klagt er über all zu wenig Theilnehmer an dem Unternehmen, wie selbst Theilnahme an dem gediegenen Inhalt. Dennoch fuhr er damit eifrig fort, aber kaum war der dritte Theil des Amphion erschienen, als der Tod den jungen Mann in dem Augenblicke hinweg nahm, da ihn die Generalstaaten zum Gesandten am persischen Hofe gewählt hatten. Seine hinterlassenen Werke sind: Amphion, eine musikalische Zeitschrift Th. I. II. III.; Quatuor pour 2 Violons, Alto et Basso; Concertino pour Clarinette; Potpourri pour Do.; Introduktion und Chöre bei Gelegenheit einer Ueberschwemmung im Gelderland; vierstimmiger Gesang mit Begl. des Pf.; Bundeslied am Institutionstage eines Gesangvereins; Fünfstimmiger Geburtstags-Gesang; Gesang zur Wahl eines Doctor juris; Geburtstagslied; Lied an Körner; vierstimmiger Gesang ohne Begleitung; die Genesung Klopstocks; Cantate: der Geburtstag; Eine Dto.; Vierstimmiger Gesang ohne Begleitung; Cantate: Solo und Chor mit Pf.; die Gefälligkeit, sechsstimmig, ohne Begleitung; vierstimmiger Chor ohne Begleitung; Grabgesang für 4 Männerstimmen. G.

Schrödl, Violoncellist, s. Schrödel.

Schröter, Johann Georg, Orgelbauer zu Erfurt, blühete gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts. Zu Erfurt bauete er in der Augustinerkirche das schon von Sterzing angefangene 39stimmige Werk, und in der Allerheiligenkirche 1724 ein neues 14stimmiges Werk; ein Werk von 22 Stimmen in demselben Jahre zu Wendersleben; ein anderes von 24 Stimmen 1735 in dem großen Hospital zu Erfurt; zu 23 Stimmen eins zu Alach bei Erfurt; zu 32 Stimmen in Herbstleben bei Gotha; zu 20 Stimmen 1746 in Kleinbrombach, und noch mehrere andere. Der berühmte Astronom Johann Hieronymus Schröter war ein Sohn von diesem Orgelbauer.

Schröter, Corona Elisabeth Wilhelmine, geboren zu Warschau 1748, war eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts. Schon um 1746 befand sie sich in Deutschland und zwar als Mitglied des ehemaligen Leipziger großen Concerts, für dessen höchste Zierde sie galt. Gegen 1778 erhielt sie einen Ruf als Cammersängerin in Herzogl. Weimar'sche Dienste. Als sie hier in den 90er Jahren Alters halber pensionirt wurde, und wirklich auch nicht mehr die Kraft zum Bühnengesange hatte, versuchte sie sich bisweilen noch im Schauspiele. Nur in kleinen Privatzirkeln war sie zum Vortrage kleiner Lieder zu bewegen. Um 1794 gab sie ein Paar Sammlungen Lieder eigener Composition heraus. Aehnliche waren früher schon, um 1786, von ihr erschienen. Sie starb zu Weimar im Sommer 1802.

Schröter, Johann Heinrich, Bruder der vorhergehenden, geboren

zu Warschau 1762, war Violinvirtuos. Schon in seinem 7ten Jahre trug er in einem Concerte zu Leipzig ein Dittersdorfsches Violinconcert öffentlich vor. Um 1782 befand er sich auf Reisen durch Deutschland, Frankreich ꝛc., auf denen er sich außer der Violine auch auf der sog. Harmonica à cloux de fer hören ließ und großen Beifall ärndtete. London endlich wählte er zu seinem bleibenden Wohnsitze, wahrscheinlich in Folge der Stellung, welche ein unten folgender Bruder daselbst gewonnen hatte. In späterer Zeit sind auch einige Violincompositionen von ihm erschienen, namentlich einige gelungene Duette. Mehr aber hat man seit Anfang des laufenden Jahrhunderts nicht von ihm gehört oder gesehen.

Schröter, Johann Samuel, ältester Bruder der Sängerin Corona Sch., geboren zu Warschau 1750, war Claviervirtuos. Anfangs jedoch hatte er sich der Gesangskunst gewidmet, und befand sich mit der Schwester zugleich auch als Sopransänger an dem Leipziger großen Concerte; doch zog er später das Clavier vor, und als sich später auch seine Stimme mehr und mehr verlor, widmete er demselben allen Fleiß. Gegen 1767 trat er zuerst als Virtuos öffentlich auf; nach der Zeit ging er auf Reisen durch Deutschland nach Holland, auf denen ihn sein Vater begleitete. Um 1780 kam er nach London. Geraume Zeit blieb er daselbst unbemerkt, bis der Musikalienverleger Napier auf Chr. Bachs Empfehlung ein Paar Sonaten von ihm druckte und dieselben theuer honorirte. Nun ward er als Organist an der deutschen Capelle angestellt; erhielt Compositionsanträge von anderen Verlegern, und nach Bachs Tode sogar dessen Stelle als Solo-Clavierspieler in den Concerten der Königin. Auch als Lehrer im Clavierspielen gewann er an Ansehen, und in den Privatconcerten der Vornehmen und Reichen mußte er die Direction übernehmen. Von seinen Compositionen erschienen namentlich mehrere Sonaten, Concerte, Duette, Trio's, und Quintette, sämmtlich für Clavier als Hauptinstrument. Die zahlreichsten waren die Concerte. Da aber verheirathete er sich heimlich mit der Tochter eines reichen Kaufmanns, und um einer öffentlichen Anklage zu entgehen, mußte er gegen eine jährliche Pension von 500 Pfd. Sterling unter der Bedingung, nie wieder öffentlich in einem Concerte zu London zu spielen, allen Ansprüchen auf das Mädchen entsagen. So kam er wieder von London weg, als er kaum daselbst in künstlerischer Hinsicht sich eine schöne Zukunft gesichert hatte. Er ging aufs Land. Zufälliger Weise hörte ihn hier der Prinz von Wales, und als derselbe seinen Hofstaat einrichtete, ernannte er Sch. zum Mitglied seiner Capelle. Aus Dankbarkeit dafür schickte dieser seine letzte Sonatensammlung mit Violin- und Violoncellbegleitung an den Prinzen, und fing auch eine Oper von Metastasio an, für denselben zu componiren; an deren Vollendung hinderte ihn jedoch der Tod. Er starb nämlich schon am 2ten November 1788 auf einem nahe bei London gelegenen kleinen Landgute.

Schröter (nicht Schröder), Christoph Gottlieb, der Erfinder der Pianoforte-Instrumente, war geboren zu Hohenstein am 10ten August 1699, u. kam in seinem siebenten Jahre als Capellknabe zu dem damaligen Capellmeister Schmidt in Dresden. Später ward er Rathsdiscantist und endlich Alumnus auf der Kreuzschule. Von seinen Eltern zum geistlichen Stande bestimmt, bezog er nach absolvirtem Schulcursus 1717 die Universität Leipzig. In demselben Jahre aber auch verlor er kurz nach einander seine Eltern durch den Tod, und von dem Augenblicke an nahm auch seine Lebenscarriere eine andere Richtung: er gab die Theologie auf und widmete sich der Musik. Nach Dresden zu dem Zwecke zurückgekehrt, ward er auf Schmidts Em-

pfehlung zunächst Privat-Copist des damals gerade dort angekommenen Lotti. Seine bereits auf der Kreuzschule gewonnenen theoretisch-musikalischen Kenntnisse erhielten in dieser Stellung, die ihm manche klassische Musikwerke in die Hand führte, bedeutende Erweiterung. In diese Zeit seines Aufenthalts bei Lotti fallen auch seine ersten Compositionsversuche. Als Lotti von Dresden abging, ward Sch. Secretair und Gesellschafter eines jungen reichen adeligen Herrn, in dessen Gefolge er auch mehrere Reisen machte, die ihn bis nach Holland und England führten. 1724 bezog er noch einmal die Universität Jena, um daselbst einige schönwissenschaftliche Vorlesungen zu hören. Er selbst las ein Collegium über Mattheson's „neu eröffnetes Orchester," und ein anderes über die mathematische Theorie der Musik und musikalischen Composition. 1726 ward er als Organist nach Minden, und 1732 von da nach Nordhausen in Thüringen berufen. Ein Monochord, das er als Kreuzschüler zu Dresden von dem Organisten Behnisch empfangen, hatte ihm hier schon Veranlassung zu mancherlei Untersuchungen, besonders in den mathematischen Theilen der Musik, gegeben, und bereits im Jahre 1717 verfertigte er ein doppeltes Modell zu einem Pianoforte; indeß blieb dasselbe damals noch unbeachtet, und erst jetzt in Nordhausen brachte er bei größerer Muße ein Instrument vollkommen fertig (s. Fortepiano). Eine andere hieher gehörige Erfindung, welche er machte, war eine Art Schweller oder Crescendozug an der Orgel, die aber nie weiter eingeführt, ja selbst nicht einmal allgemein bekannt geworden ist, wie es heißt, weil ihm ein Mechanikus einmal 500 Thaler bot, wenn er ihm die Erfindung überlassen und seinen Namen verschweigen wolle. Seine Thätigkeit als musikalischer Schriftsteller hatte vornehmlich eine polemische Richtung genommen. Der „kritische Musikus" von Scheibe, Telemann's Intervallen-System u. mehrere andere literarische und artistische Erscheinungen riefen ihn zum öftern in die Schranken. Doch schrieb er auch ein Paar gründliche theoretische Werke, z. B. eine Anweisung zum Generalbasse, eine Geschichte der Harmonie, und Mehreres über die temperirte Stimmung der Instrumente. Als Componist war er nicht weniger produktiv, vorzüglich im Kirchenstyle. Er hinterließ allein 4 Jahrgänge Kirchenmusik nach Neumeisters Poesie; 1 Jahrgang nach Ramler; 2 Jahrgänge nach Scheibel; 4 Passionsmusiken; „die sieben Worte Jesu" nach eigener Poesie; eine große Menge Gelegenheitsmusiken, Cantaten, Motetten ꝛc., und endlich auch viele Concerte, Ouverturen, Sonaten ꝛc. für allerhand Instrumente, und Fugen wie Choralvorspiele für die Orgel. S. war einer der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, wenn gleich er der Manier Bach's durchaus entgegenstrebte und deshalb Viel mit seinen Zeitgenossen zu kämpfen hatte. Was mit Recht an ihm getadelt ward, war sein Anschlag, der schlechterdings keinen vollkommen gebundenen Vortrag zuließ. Guten Harmoniker und sonst gewandt in Behandlung der Stimmen mußten ihn aber selbst seine Feinde nennen. Von Person war S. ein ganz kleines Männchen, das aber stets nach einem gravitätischen Ansehn strebte. Er starb zu Nordhausen im November 1782. Eine ausführliche Beschreibung seines Lebens hat Hiller geliefert.

Schryari. Unter diesem Namen führt Prätorius in seiner Syntag. mus. T. II. c. XVIII eine Art, jetzt aber ganz veralteter, Blasinstrumente an, die an Struktur den Cornamusen völlig gleich, nur unten offen waren. Dazu hatten diese Instrumente nicht blos auf der oberen Seite Tonlöcher und unten eins für den Daumen, sondern auch auf den Nebenseiten, wo dieselben mit den Ballen der Hände so gut als möglich bedeckt wurden. Im Uebrigen wurden die Instrumente, wie die Cornamusen, in verschiedenen

Dimensionen verfertigt. Die kleinste Gattung war unten zugedeckt, hatte aber viele Nebenlöcher, aus denen die Luft strömen konnte, und ihr Umfang erstreckte sich vom kleinen g bis zum 2gestr. c. Die größeren Gattungen hatten einen Umfang von F bis b, auch noch tiefer, oder nach Belieben höher.

Schuback, Jakob, geboren zu Hamburg 1726 und gestorben daselbst am 15ten Mai 1784 als Syndikus und Licentiat der Rechte. Ungeachtet seiner juristischen Laufbahn hatte er von früher Jugend an auch eine vortreffliche musikalische Erziehung erhalten, so daß er später sich nicht nur als Virtuos auf mehreren Instrumenten, sondern auch als Componist und musikal. Schriftsteller auszeichnete. 1775 erschien von ihm eine Abhandlung über die musikalische Declamation; 1778 das von ihm componirte Oratorium „die Jünger zu Emmaus;" 1779 eine Sammlung 4stimmiger Choralmelodien zum Gebrauch der Rumbaum'schen Armenschule. In dieser Schule, an deren Einrichtung S. den größten Theil hatte, ward besonders viel Sorgfalt auf die Gesangbildung verwendet, und die kleinsten Kinder sangen ihre Melodien nach Noten. Die erste Composition, mit welcher S. öffentlich hervortrat, war ein Duett, das 1751 bei Einweihung des Hamburgischen Gymnasiums aufgeführt wurde. Eine andere Gelegenheitsmusik schrieb er 1771 mit dem Capellmeister Bach gemeinschaftlich. Auch durch Errichtung und Direction von Concerten erwarb sich S. viel Verdienst um die Musikcultur seiner Vaterstadt. C.

Schubart, gewöhnlich Schobert genannt und geschrieben, weil dahin die Franzosen, denen er seinem ganzen künstlerischen Leben nach angehörte, seinen Namen verändert hatten, war ein ausgezeichneter Clavierspieler und Componist, und ungeachtet der wilden Wüstenei, in welche sich sein Genie verloren hatte, immer ein großer Künstler. Verwandter des folgenden berühmten Daniel Schubart ward er zu Straßburg 1720 geboren. Frühzeitig lebte ein künstlerischer Geist in ihm auf, und er erhielt alle Bildung, welche ihm nöthig war, einst als Musiker zu glänzen. Welche Größe auch er durch Fleiß in seiner Jugend und ein seltenes, kräftiges Genie erreichte, hat er auf den vielen und großen Reisen, die er durch ziemlich ganz Europa machte, hinlänglich bewiesen. Ueberall ward ihm die glänzendste Aufnahme. Doch mögen diese Reisen auch seinen unbändigen Hang zu Ausschweifungen aller Art nur noch mehr genährt und befestigt haben. Seine Clavierſachen, die in Sonaten, Concerten, Trio's, Quartetten ꝛc. bestehen, wurden zu Paris, Amsterdam und London gedruckt; aber so sehr sie sich durch süße Melodien und hinreißende Fantasie auszeichnen, die ihnen auch allein jene weite Verbreitung verschafft haben mögen, spiegelt sich doch auch sein ganzer wilder und unbändiger Charakter darin ab. Ein Sturm von Leidenschaften tobte unaufhörlich in seinem Innern u. trieb auf Riesenwellen das Schiff seines schaffenden Genius ohne Ziel und leitendes Ruder durch ein unabsehbares Meer. Gegen 1760 kam er nach Paris. Mit Entzücken nahm ihn die vornehme Welt auf u. schwelgte in seinen üppigen Fantasien. Er ward Organist zu Versailles, um ihn an Frankreich zu fesseln; doch verlor er um seiner wüsten Lebensweise willen, welche sich mit dem Kirchendienste gar nicht vereinen lassen wollte, dieses Amt wieder, und der Prinz Conti zu Paris engagirte ihn als Cammervirtuosen. 1768 ging er mit mehreren Freunden in einen Wald, um selbst Schwämme zu suchen, die seine Lieblingsspeise waren; war aber so unglücklich, mehrere giftige für gute zu halten, und kaum hatte er sie verzehrt, so befielen ihn die heftigsten Krämpfe, an denen er binnen wenigen Stunden seinen Geist aufgab. Auch nach seinem Tode wurden noch Compositionen von ihm gedruckt; aber nur in Frank-

reich, wo das wild Leidenschaftliche in der Kunst von jeher eine Rolle spielte, konnten sie sich einer längeren Theilnahme erfreuen; in Deutschland und England wurden sie bald mit ihm ganz vergessen.

Schubart, Christian Friedrich Daniel, ward zu Obersontheim in der schwäbischen Grafschaft Limburg am 26sten März 1739 geboren. Sein Vater war Cantor, Präceptor und Pfarrvicar dort, kam indeß schon 1740 als Musikdirector und Präceptor nach Aalen. Unser Daniel zeigte Anfangs wenige Fähigkeiten; aber plötzlich erwachten seine Geisteskräfte, und er übertraf bald alle seine Mitschüler; namentlich bewies er ein bewundernswerthes musikalisches Genie. 1753 schickte ihn der Vater auf das Lyceum zu Nördlingen. Hier las er die römischen und griechischen Classiker, studirte auch die Werke deutscher Dichter, besonders Klopstock's „Messias," und machte außer lateinischen und deutschen Ausarbeitungen auch Volkslieder, welche er bald selbst componirte. 1756 kam er auf die Schule zum heil. Geist zu Nürnberg, wo er für seinen Kunstsinn viel Nahrung fand. 1758 bezog er die Universität Jena. Ein zügelloses Leben stürzte ihn in Schulden, und auch mit zerrütteter Gesundheit kam er nach Haus. Die Musik zog ihn bald von der Theologie ab, für welche ihn seine Eltern bestimmt hatten. Nachdem er kurze Zeit Hauslehrer gewesen, suchte er in Aalen und der Umgegend durch Predigen für die dortigen Geistlichen sein Brod zu verdienen. Nachgehends ward er Schullehrer und Organist in Geislingen, und verband sich 1764 mit einer Frau, die sich ganz in seine wunderlichen Launen zu schicken wußte und den großen Kummer, den er ihr so häufig machte, sanft und geduldig ertrug. 1768 ward er Musikdirector in Ludwigsburg, wo er nebenher einigen Officieren Vorlesungen über Aesthetik hielt, aber sich auch immer größeren Ausschweifungen überließ. Seine Frau ward schwermüthig darüber, und ihr Vater nahm sie mit sammt ihren Kindern wieder zu sich. S. selbst kam wegen seiner Unsittlichkeit eine Zeitlang ins Gefängniß. Wegen eines satyrischen Liedes auf einen Höfling und wegen einer Parodie der Litanei ward er endlich seines Amtes für verlustig erklärt und des Landes verwiesen. Ohne zu wissen, wohin? verließ er, nur mit einem Thaler Geld in der Tasche, Ludwigsburg und kam nach Heilbronn, wo er sich von Musikunterricht nährte. Seine große Fertigkeit auf dem Claviere empfahl ihn bald. Doch trieb ihn der Gedanke an seine unglückliche Familie bald wieder von Heilbronn weg nach Heidelberg; endlich nach Mannheim, und hier fand er Gelegenheit, sich vor dem Churfürsten hören zu lassen. Sein herrliches Spiel gefiel demselben, und schon sollte er angestellt werden, als er durch eine unvorsichtige Aeußerung sich den Unwillen des Fürsten zuzog. Jetzt nahm ihn der Graf Schmettau bei sich auf. Nachher ward er mit dem baierischen Gesandten, Baron Leiden, bekannt, der ihm rieth, katholisch zu werden. Noch ehe er aber diesen Rath ausführen konnte, mußte er auch München verlassen. Nun ging er nach Augsburg, wo er seine bald sehr gelesene „deutsche Chronik" gründete. Daneben gab er Unterricht in der Musik und in den Wissenschaften, schrieb und dichtete, und gab Leseconcerte, in denen er die neuesten Stücke der deutschen Dichter mit dem größten Beifalle declamirte. Alles dies wurde ihm reichlich bezahlt, aber durch Unbesonnenheiten und Ausschweifungen machte er sich, besonders unter der Geistlichkeit, die er angriff und verspottete, viele Feinde. Plötzlich ward er auf Befehl des katholischen Bürgermeisters verhaftet und genöthigt, die Stadt zu verlassen. In Ulm angekommen, setzte er dort seine „Chronik" fort, zog sich aber auch hier, wo er sich wieder mit seiner Familie vereinigt hatte, eben so viele Feinde als Freunde zu. Zu den letzteren gehörten besonders die

Musiker, und so manches Schiefe er für diese in seiner Chronik, aus Mangel an literarischen und historischen Kunstkenntnissen, berichtete, so legte er doch eine glühende Liebe für seine Kunst an den Tag, die nothwendig Alles um ihn, was nur mit Musik in Berührung stand, hoch begeistern mußte. Führen wir nur jene wunderherrlichen Verse an, welche er einstmals in dieser Chronik an die Tonkunst richtete:

„Tonkunst, dir weih' ich des Lebens heiligste, festlichste Stunden,
Meines Flügels Töne vertreiben die Wolke des Kummers.
Sterb' ich, Freunde, so töne der Todtengesang an dem Hügel
Meines Grabes, daß mein Geist sich unter Gesängen
Himmelan hebe. Unter Gesängen will ich erwachen,
Unter Harfenlispel hoher, himmlischer Spieler,
Will dann am Krystallmeere, göttliche Tonkunst, dich preisen!"

Und wahrlich, ein Mann, der so singen konnte, so fühlen und denken, war doch wohl im Grunde kein schlechter, wenn auch leichtsinniger Mensch. Dies, aber nimmer jenes Prädikat möchten wir denn wirklich auch Sch. beilegen, der so oft gefehlt hat, aber auch so oft verkannt und hart gestraft worden ist, dessen genialer Geist indessen hoch oben schwebte über aller eigentlichen Erbärmlichkeit dieser Welt, der nur sein Leib mit aller sinnlichen Lust angehörte. Angenehmer Gesellschafter und besonders durch sein fertiges und gefühlvolles Clavierspiel hatte er sich viel Liebe in Ulm erworben; aber bald sollte er auf Anstiften des Kaiserl. Ministers, General Ried, verhaftet werden, weil er in seiner Chronik gemeldet hatte, die Kaiserin Maria Theresia sey vom Schlage getroffen worden. Auf eine verrätherische Weise ward S. ins Würtembergische gelockt, und zu Blaubeuren am 22sten Januar 1777 auf landesherrlichen Befehl verhaftet und auf die Festung Hohenasperg in engsten Gewahrsam gebracht. Indeß der Festungscommandant war ein Biedermann, tröstete ihn durch Wort und That, und theilte ihm geistliche Bücher mystischen und theologischen Inhalts mit. Schubart las sie, schon zum Zeitvertreib, las sie eifrig endlich, u. kein Wunder, daß der durch Ausschweifungen aller Art Entnervte, von Leiden Niedergedrückte, zur Hypochondrie schon von Jugend auf Geneigte und mit einer glühenden Fantasie Begabte jetzt selbst für das Mystische gestimmt wurde. Ein merkwürdiges Beispiel davon finden wir in seiner später erschienenen Autobiographie, wo er, nachdem er erzählt hat, wie er im 2ten Jahre auf dem Asperge mehr Freiheit erhalten, dann und wann habe ausgehen dürfen, und auf einem dieser Gänge einmal wieder Gelegenheit gefunden habe, auf einem Claviere zu spielen, dann ausruft: „Wie krank war meine Fantasie! wie gelähmt meine Faust! und doch erhielt ich großen Beifall. Ich weiß nicht, warum ich unruhig wurde, als ich wieder in meine Zelle zurückkam. Der Geist Jesu schien mich zu bestrafen, daß die Eitelkeit Reiz genug hatte, meine Seele nur auf Augenblicke ins Aeußere zu jagen, denn der Geist Jesu ist eifersüchtig auf Seelen, die er einmal ergriffen hat. Ich hatte nicht eher Ruhe, als bis ich mich durch Thränen und wiederholte Gelübde, ewig meines Herrn zu seyn, von dem Staube wieder losmachte, womit mich der Geschmack an Eitelkeit befleckt hatte." Doch minderte sich dieser hohe Grad von krankhafter Verrückung seiner Seelenthätigkeit bedeutend, als durch Ausdehnung seiner Festungs-Freiheiten er mehr mit Anderen wieder in Berührung kam und endlich sogar selbst ein Instrument in sein Gefängniß erhielt. Ziemlich alle musikalischen Werke, welche wir, außer den verschiedenen hieher gehörigen Aufsätzen in der genannten Chronik, von S. noch besitzen, schrieb er in dieser Zeit seiner Gefangenschaft. Es sind mehrere Claviercompositionen,

worunter namentlich der schöne „Klaggesang" und einige gelungene Variationen; die Cantate „die Henne;" „die musikalischen Rhapsodien," von denen das erste Heft das Singstück „Paetus und Arria" und ein Hirtenlied, das zweite Heft einen Aufsatz an Abt Vogler über das Orgelspiel, 10 Lieder, 1 Menuett und 1 Rondo, und das dritte Heft eine Zuschrift an Hauptmann von Beeke (s. d.), mehrere neue Clavierſachen und die Cantate „die Macht der Tonkunst" enthält; das Melodram „Eva's Klagen bei des Messias Tode;" die Operette „die glücklichen Reisenden"; deutscher Text zu Jomelli's „Requiem," und „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst," welche letztere erst nach seinem Tode von seinem Sohne Ludwig, Königl. Preuß. Legationsrathe zu Nürnberg († 1812), im Jahre 1806 zu Wien herausgegeben wurden, u., wenn auch noch so fragmentarisch, doch viele geniale Ansichten u. Urtheile enthalten. Auch seine „Gedichte," welche bei seinen zahlreichen Freunden vielen Beifall fanden, gab er noch während seiner Gefangenschaft heraus. Nach 10 Jahren, welche er ohne Verhör im Kerker gesessen hatte, ward dieselbe, die man als Disciplinarmaßregel darstellte, auf Fürbitte der Karschin 1787 aufgehoben und er zum Director des Herzogl. Hoftheaters und der Hofmusik zu Stuttgart ernannt. Nun fing er auch wieder an, seine ehemalige Chronik unter dem neuen Titel „Vaterlands-Chronik" fortzusetzen, mehrere der noch nicht erschienenen jener musikalischen Arbeiten zur Herausgabe vorzubereiten, und endlich seine Lebensgeschichte, die auch von Anderen öfters beschrieben worden ist, der Oeffentlichkeit mitzutheilen. Mehr konnte er nicht mehr vollbringen, und kaum dieses noch, denn er starb schon 1791 am 10ten October. S. bringt manch Schiefes, Irriges und Ueberspanntes in seinen musikalischen Werken und überhaupt dem, was er über Musik gedacht und geschrieben hat; allein Genialität und Kräftigkeit des Kopfes läßt sich auch in dieser Beziehung ihm nicht absprechen, u. macht ihn, neben dem Interesse, das seine sonderbaren Schicksale schon erregen, immer zu einer merkwürdigen Erscheinung auf dem musikalischen Gebiete. Seine sämmtlichen Gedichte, die außer vielem Schwülstigen, Rohen und Ueberkräftigen auch viel Volksmäßiges, Feuriges und Erhabenes enthalten (z. B. der „Hymnus an Friedrich den Großen," „die Fürstengruft," „der ewige Jude" und das Lied „Auf, auf ihr Brüder ꝛc.") kamen 1787 und noch einmal 1824 zu Frankfurt heraus. Auch die von seinem Sohne noch 1812 herausgegebenen „Vermischten Schriften" enthalten viel Musikalisches. S's Tochter, verehelichte Kaufmann (s. d.), glänzte als Sängerin. Dr. Sch.

Schubert, Ferdinand, Professor an der K. K. Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien, älterer Bruder des verstorbenen Componisten Franz S. (s. d.), ist geboren den 18ten October 1794 in der Vorstadtpfarre Lichtenthal, bei welcher sein Vater das Schullehreramt bekleidete. Dieser war auch der erste Musikmeister seiner 3 Söhne, deren Ausbildung im Gesange, Violin-, Clavier-, Orgel- und Generalbaß-Spiele der dortige Regenschori Michael Holzer vollendete. Ferdinand machte solche besonders gute Fortschritte, daß er schon mit 13 Jahren auf dem Kirchenchore die Fodor'schen Violin-Concerte vorzutragen im Stande war, so wie er gegenwärtig noch zu den ausgezeichnetsten Organisten der Residenzstadt gezählt wird. Im Jahre 1810 wurde er als Schulgehülfe bei der K. K. Waisenhaus-Anstalt aufgenommen, 6 Jahre später zum wirklichen Lehrer befördert und nach zehnjähriger Dienstleistung erhielt er die Chorregentenstelle des Pfarrbezirks Alt-Lerchenfeld, woselbst er, trotz seines beschränkten Wirkungskreises, zwei musikalische Academien veranstaltete, deren Ertrag zur Vergrößerung des Musikchors so wie zur Erbauung einer neuen Orgel bestimmt ward. Seit

dem Jahre 1824 steht er nunmehr seinem jetzigen Amte vor, als Professor der 4ten Normalclasse und Visitator mehrerer Vorstadt-Schulen; ist dirigirendes Mitglied mehrerer Kirchen-Musikvereine, desgl. der Gesellschaft der Musikfreunde, und erster Administrator der Schullehrer-Wittwen-Societät. Außer einigen pädagogischen Schriften verfaßte er auch folgende, theils gestochene, theils handschriftliche Tonwerke: 1 Regina coeli; 1 deutsche Seelenmesse; 4 Lieder für die Waisenknaben; 2 Tantum ergo; 1 Parademarsch; 24 Orgel oder Clavier-Cadenzen; 2 Kinder-Operetten („der kleine Schadenfroh" und „die Aehrenleserin" von Weiße); 1 große Missa; 1 Requiem zum Andenken seines Bruders Franz, da solches die letzte Musikproduction war, welcher dieser beiwohnte; 2 Salve Regina; 1 Sonate für Pianoforte u. Czakan ꝛc. In der Composition war Bruder Franz sein treuer Führer, welcher die letzten 2 Lebensmonate dessen Wohnung nicht mehr verließ und auch in seinen Armen verschied. Aus dem reichen Nachlaß des Entschlafenen besitzt er im Manuscript: 6 Messen, 12 Sinfonien und 9 Opern, namentlich „die Freunde von Salamanka," „der vierjährige Posten," „Fernando," „die Bürgschaft," „die Zwillingsbrüder," „Alphonso und Estrella," „Fierabras," „der häusliche Krieg" und „die Zauberharfe." Dem eigenen Geständnisse zufolge zählt Ferdinand jene Tage zu den glücklichsten seines Daseyns, als er noch im Elternhause mit seinem Vater und den beiden Brüdern Ignaz und Franz fast tagtäglich im Quartettspiel sich einübte. Solches fiel vorzugsweise in die 5jährige Epoche, während Franz Zögling der K. K. Hof-Capelle war. Dabei spielte das Familien-Oberhaupt die Violoncellparthie, Ferdinand die erste, Ignaz die zweite Violine und Franz die Bratsche, dessen neueste Compositionen, eben wie sie brühwarm aus der Pfanne kamen, nebst Quatuors von Mozart, Haydn u. A. durchprobirt wurden, was für den jugendlichen Tonsetzer den unbezahlbaren Nutzen hatte, daß er seine eigenen Schöpfungen zuerst selbst hören konnte, und deren erzielte oder verfehlte Wirkung richtig beurtheilen lernte. —d.

Schubert, Franz, geboren den 31sten Jänner 1797 zu Wien in der entlegenen Vorstadt Himmelpfortgrund, und gestorben am 19ten November 1828. Schon mit 7 Jahren erhielt er den ersten Musikunterricht durch den Chorregent Michael Holzer (vergleiche die vorstehende Biographie seines Bruders Ferdinand), und wurde 1808 wegen einer ausgezeichnet schönen Stimme in die Zahl der Hofcapellknaben aufgenommen. Während seines 5jährigen Aufenthalts im K. K. Convicte erlernte er das Clavierspiel und jenes der Bogeninstrumente mit solch' schnellem Erfolge, daß er binnen Kurzem die Orchesterübungen an der ersten Violine leiten konnte. Im Generalbaß waren der verstorbene Hoforganist Ruziczka, in der Composition Vater Salieri seine Lehrer und freundliche Führer. Nach eingetretener Mutation verließ er die Anstalt, lebte abwechselnd im Elternhause oder für sich; studirte die Werke seines Lieblings-Triumvirats Haydn, Mozart und Beethoven; gab Unterrichtsstunden, und weihte alle übrige Muße ausschließlich dem Selbstschaffen, wozu ihn innere Begeisterung entflammte und die Möglichkeit einer kaum denkbar schnellen Vollendung herbeiführte. Bereits noch ohne Anleitung, im Knabenalter, hatte er schon Quartette, Sinfonien, Clavierstücke u. dergl. zu Papier gebracht; jetzt versuchte er sich fast in allen Kunstzweigen, und was er im Laufe eines so karg zugemessenen Wirkens sowohl quantitativ als qualitativ Alles geleistet, übersteigt beinahe allen Glauben. Opern, Sinfonien, Chöre, Ouverturen, Cantaten, Psalmen, Messen, Graduale's, Offertorien, Stabat mater, Alleluja, viele Sonaten, Trio's, Variationen, Fantasien, Rondo's, Impromptu's, Tänze, Märsche,

Vocal- und Streichquartette, italienische Arien, ein großes Octett u. v. A. beweisen in der That eine seltene Productionskraft. Im Balladen- und Liedersache dürfte er schwerlich einen Mitbewerber scheuen: über 200 an der Zahl sind, lange schon gedruckt, ein Gemeingut der Kunstwelt geworden; und mehr noch bot der handschriftliche Nachlaß. Höchste Originalität, ein tiefes poetisches Gemüth, überraschende Wahrheit des Ausdrucks, zartes Auffassen der leisesten Andeutungen des Dichters, feurige Fantasie, durch Hinneigen zur Schwermuth gemildert, einfach reizende Melodien, Fülle der Modulation u. unerschöpfliche Neuheit im Formellen sind vorzugsweise derselben charakteristische Prärogative. Wie nun aber das Genie stets neue Bahnen sich schafft, so konnte es wohl auch nicht anders kommen, daß der Meister wenig nur um Außen- und Nebendinge sich kümmerte, dem Sänger oft die schwierigsten Intonationen zumuthete und auch dem Begleiter durch die Wahl der meist stereotyp durchgeführten Figuren seine Aufgaben bedeutend hoch potenzirte. Zu jenen bei seines Bruders Biographie namhaft gemachten Bühnenwerken gehören noch die Opern: „der Spiegel-Ritter," „des Teufels Lustschloß," „Claudine von Villa bella," „Rosamunde," „die Verschworenen," „der Minnesänger," nebst zwei unvollendeten: „Adrast" und „Sacontala." Kleine Excursionen nach Ungarn, Steyermark u. Oberösterreich abgerechnet, verließ S. nie seine Vaterstadt. Er fühlte sich behaglich wohl und heimisch im Kreise theilnehmender Jugendfreunde, und liebte gesellige Freuden, besonders, wo er aller conventionellen Fesseln los und ledig seyn konnte. Im Umgange war er heiter, lebensfroh, schlicht offenherzig und bieder; glühend für seine Kunst; ein liebender Sohn, treuer Freund und dankbar erkenntlicher Schüler. Ueberspannte Encomien enthusiastischer Schmeichler, ungemessene Lobhudeleien ignoranter Partheigänger vermochten niemals seiner Eigenliebe zu fröhnen, wenn er gleich selbst am besten erkannte, was zu leisten er befähigt war. Beinahe einen allzu geringen Werth legte er auf die von der Menge gespendeten Beifalls-Aeußerungen, so daß er meistens, keineswegs zwar aus zweifelhafter Befangenheit, sondern vielmehr vorsätzlich, aus Grundsätzen und mit festem Entschlusse, den ersten Produktionen gar nicht einmal persönlich beiwohnte. Nicht der Vergessenheit anheimfallen darf der Name desjenigen Künstlers, der zuerst S's Tondichtungen in die große Welt einführte. Es war der damalige Hof-Opernsänger Michael Vogl (s. d.), welcher die Erstlinge des noch ungekannten Kunstjüngers, namentlich den genialen „Erlkönig," in kunstsinnigen Cirkeln in der ihm eigenen geistvollen Weise vortrug, und somit die rege Empfänglichkeit dafür, so zu sagen, bleibend ins Leben rief. Daß endlich auch Jean Paul, das tiefste poetische Gemüth, so je vielleicht auf Erden wandelte, in S's Liedern den so nah verwandten Genius wieder fand, und noch in seinen letzten Stunden sich einige derselben vorsingen ließ, ist doch wohl eine Thatsache, wogegen selbst die höchsten Lobsprüche in Nichts zerfließen. Schubert genoß nicht nur die Liebe und Achtung seiner Mitbürger, sondern auch die Auszeichnung, von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, so wie von den filharmonischen Vereinen zu Gräz und Innsbruck, als Ehrenmitglied aufgenommen zu werden. Kurz war sein Erdenwallen, wie der Scheidemoment; in wenig Tagen raffte ihn eine heftig um sich greifende Entzündung dahin. Die irdischen Ueberreste ruhen im Währinger Friedhofe; ein einfacher Leichenstein, mit der aus Erz gegossenen, sprechend ähnlichen Büste geschmückt, bezeichnet die Stelle, und ein Grab nur trennt ihn hienieden von Beethoven, seinem erhabenen Vorbilde. —d.

Schubert, David, Orgelbauer und Clavier-Instrumentenmacher, ein

Zögling noch von Gottfr. Silbermann zu Freiberg, lebte zu Dresden, und starb hier auch 1769. Unter den Orgeln, welche er neu baute, sind wohl hervorzuheben: die Orgel in der französischen Kirche zu Dresden, die in dem dasigen Josephinenstift, die Orgel zu Herzogswalde, und die zu Haynichen. Von seinen Clavierinstrumenten hatten besonders die Claviere selbst einen guten Ruf. Er machte große Geschäfte damit, und sie wurden bis Ende des vorigen Jahrhunderts noch überall gut bezahlt, indem sie sich durch zarten und doch kräftigen und klangreichen Ton auszeichneten.

Schubert, Heinrich Franz, ausgezeichneter Violinspieler, geboren zu Prag am 17ten December 1724, lebte als Mitglied des Prämonstratenser-Ordens im Stift Strahof daselbst, und war auch als Componist durch mehrere treffliche Sonaten und Parthien nicht unberühmt, starb aber schon am 20sten August 1758.

Schubert, Johann Friedrich, Violinvirtuos und Componist, geboren zu Rudolstadt am 17ten September 1770, befand sich noch um 1788 als Lehrling bei dem Stadtmusikus Hesse in Frankenhausen, und kam später bei dem Stadtmusikus Hausmann zu Sondershausen in Condition. Hier lernte ihn unser menschenfreundliche Gerber kennen, und von seiner Fertigkeit auf der Violine und dem Fagott überzeugt, veranlaßte er, daß S. zu den Hof-Concerten gezogen wurde und hier sich mehrere Male öffentlich hören lassen durfte. Das feuerte den jungen eifrigen Künstler zu weiterem Fleiße an, und er brachte es bald, besonders auf der Violine, zu einer in Wahrheit bedeutenden Fertigkeit. 1791 indeß verließ er wegen Streitigkeiten mit seinem Principal Sondershausen und ging nach Berlin. Von da kam er in das Orchester zu Stettin, und 1799 ward er in Folge der Oper „die nächtliche Erscheinung," welche er für das dortige Theater gesetzt hatte, und die vielen Beifall fand, zum Musikdirector bei der Döbbelin'schen Schauspielergesellschaft ernannt, die damals in Stettin spielte. Als Componist war er übrigens auch früher schon durch mehrere Duette und Concerte für Violine bekannt geworden. 1801 befand er sich als Musikdirector bei dem Theater zu Glogau, und 1804 trat er in gleicher Eigenschaft zu der Witter'schen Schauspieler-Gesellschaft, von wo er aber auch bald wieder einen Ruf erhielt nach Cöln als Director der Concerte, welche die dasige Kaufmannschaft damals in dem benachbarten Mühlheim unterhielt, und hier starb er an einer Lungen-Entzündung im October 1811. Außer mehreren Compositionen hatte er in der letzten Zeit seines Lebens auch eine Gesangschule herausgegeben und in die Leipz. allg. musikal. Zeitung mehrere Abhandlungen über den Bau der Geigeninstrumente geliefert. Als Violinspieler ward er zu seiner Zeit mit Recht sehr geschätzt, sowohl in Hinsicht auf bloße technische Fertigkeit als schönen Vortrag. Seine Compositionen erfreuten sich nicht der großen Verbreitung, welcher sie wohl werth gewesen wären.

Schubert, Joseph, geboren zu Warnsdorf in Böhmen 1757, wo er auch sehr zeitig von seinem Vater, der Cantor daselbst war, den ersten Unterricht in der Musik erhielt. 1768 schickte ihn derselbe auf die Schule zu Prag. Hier setzte er nicht nur unter dem Abbé Fischer das Clavierspiel fort, sondern studirte auch den Contrapunkt. 10 Jahre später ging er dann noch nach Berlin, um seine Ausbildung zu vollenden. Sein Führer daselbst war der Cammermusikus Kohn. 1779 trat er als Cammermusikus in Dienste des Markgrafen von Schwedt, und 1788 folgte er einem Rufe nach Dresden in die damals Churfürstl. Capelle. Hier in Dresden blieb S. nun auch für die ganze Zeit seines Lebens, als Instrumentalcomponist besonders,

stets im Besitze eines großen Rufs. Für Violine, Bratsche, Violoncell, Flöte, Hoboe, Fagott, Clarinette und Horn, also ziemlich für alle gebräuchlichen Soloinstrumente, hat er zusammen allein über 60 Concerte geschrieben; nun kommen dazu aber noch eine Menge anderer Sachen: Sonaten, Variationen, Divertissements, Solo's ꝛc., und ebenfalls für ziemlich alle gangbaren Instrumente, auch das Clavier; dann Parthien für Blasinstrumente, Sinfonien für großes Orchester, u. endlich die Opern: „der Gasthof zu Genua," „die Landplagen oder das blaue Ungeheuer," „Rosalia" und „die Entzauberung." So gehörte er unstreitig auch zu den productivsten Tondichtern Deutschlands. Indeß hat keins seiner Werke einen lange dauernden Werth behauptet. Einen so schnellen Eingang ihnen die schönen oder vielmehr äußerst gefälligen Melodien verschafften, eben so schnell waren sie auch um des im Ganzen wenig tiefen geistigen Ausdrucks willen vergessen. Seine Sinfonien sind ihrer äußeren Form nach ganz in Haydn's Manier gehalten, aber hinsichtlich ihrer innern Gediegenheit stehen sie denen dieses Meisters bei Weitem nach.

Schubert, Johann Gottfried, zu Hundsfeld am 11ten April 1792 geboren, ging mit 13 Jahren zum Tischlermeister Lück in Breslau in die Lehre, 1807 nach Töplitz, widmete sich dann aber der Clavier-Instrumentenbaukunst und ging nach Wien. Hier hielt er sich bei dem berühmten Graff einige Jahre auf, trat dann mit dem Instrumentenmacher Pfaff daselbst in eine Geschäftsverbindung, u. kehrte 1819 nach Breslau zurück, um hier eine eigene Fabrik zu gründen, die bis jetzt auch den glücklichsten Fortgang gehabt hat. Seine Flügel besonders gehören zu den besseren, die in Deutschland gemacht werden.

Schubert, Franz (nebst Frau), erster Violinist in der Königl. Sächs. Hofcapelle zu Dresden, ein vorzüglicher Virtuos auf seinem Instrumente, ist der Sohn des vormals durch mehrere Kirchenstücke und Theatermusiken, z. B. „der Galeerensklaven" von Th. Hell, rühmlich bekannten Componisten Franz Schubert, der — irren wir nicht — in der Capelle zu Dresden als Contrabassist mitwirkte, und geboren hier am 22sten Juli 1808. Sein erster Lehrer auf der Violine war der 1837 verstorbene Concertmeister Rolla zu Dresden; später schickte ihn der kunstliebende König von Sachsen, der sein außerordentliches Talent zu schätzen wußte, zu weiterer Ausbildung nach Paris, und hier ward der große Lafont sein Lehrer, unter dessen Augen auch S. zu Paris bei wiederholtem öffentlichem Auftreten sich als ein ausgezeichneter Spieler bewährte; und in der That, was Gewandtheit und Fertigkeit betrifft, darf er mit jedem der lebenden Violinvirtuosen um den Preis kämpfen, und hinsichtlich des a prima vista-Spiels möchte ihn schwerlich einer übertreffen. Auch zeichnet sich sein Vortrag durch Eleganz und Nettigkeit aus; nur der sog. große Bogen läßt wohl noch Einiges bei ihm zu wünschen übrig, was zu erreichen aber seiner noch jugendlichen Rüstigkeit und seinem achtungswerthen edlen Kunsteifer nicht schwer werden wird. Seine Gattin ist die Tochter des Königl. Preuß. Capellmeisters Abraham Schneider, die vor kurzer Zeit noch unter dem Namen Maschinka Schneider auf mehreren Theatern als Sängerin glänzte. Sie ward geboren zu Reval, wo damals ihre Eltern lebten, am 25sten August 1815, und erhielt den ersten Gesangsunterricht von Bordogni zu Paris. Um die Bühne zu betreten, ging sie von hier aber 1832 nach London, und erhielt auch gleich nach dem ersten Versuche ein Engagement bei der deutschen Oper für die laufende Saison. Dann wandte sie sich nach Mailand, studirte noch bei Bianchi, und kehrte 1834 endlich nach Berlin zurück, wo sie später dann für Dresden

als Königl. Hofsängerin engagirt ward. Der Mangel eines weiten Stimmumfangs hindert sie an der Darstellung erster und großer Parthien; doch sind ihre Mitteltöne äußerst wohlthuend, u. ihre Kunstfertigkeit, wie Eleganz im Vortrage und treffliches Spiel, besonders in muntern, naiven Parthien, werden ihr noch lange die Gunst und Achtung des Publikums sichern. In Rollen wie Rosine im „Barbier," Susanne, Molinara ꝛc. leistet sie das Beste, und hat die Natur keinen größeren und höheren Wahlplatz ihrem Talente geöffnet, so ist sie in ihrer Sphäre doch um so achtungs- u. schätzenswerther, als Sängerinnen von so bedeutenden künstlerischen Talenten, als sie in Wahrheit besitzt, sich selten in derselben mit Ausschließlichkeit zu bewegen pflegen. n.

Schule. Bezeichnet man mit diesem Worte in der Musik, nach seiner ersten allgemeinen Bedeutung, eine Pflanzstätte der Bildung junger Talente, so vergleiche man darüber die Artikel Academie, Conservatorium, Institut und auch Logier. — Bezeichnet man damit aber das Lehrbuch oder die theoretische Anweisung, wornach oder woraus sich jene Bildung, in welcher Beziehung nun oder nach welcher Seite hin, erwerben läßt, so haben wir Schulen für alle Instrumente und für den Gesang, die dann Clavierschule, Violinschule, Hornschule ꝛc. heißen, und diese findet man alle in den Artikeln der einzelnen Instrumente selbst angeführt, wie die Schulen für den Gesang in dem Art. Gesangmethode. — Drittens bezeichnet man mit dem Worte Schule in der Musik auch wohl einen Kreis von Männern, welche durch Ansichten oder Methode eines originellen Lehrers und Meisters, welchem sie in ihren Werken gefolgt sind, oder durch Nationalität einen gemeinschaftlichen Charakter angenommen haben, und redet z. B. von einer Neapolitanischen, Römischen, Venetianischen und Wiener Schule: darüber vergleiche man den Artikel Musik (Geschichte der), und über die Römische Schule findet man auch Näheres noch in dem Art. Römische Musik. — Endlich viertens wird das Wort S. in der Musik auch im Sinne von Schreibart, Styl, Manier ꝛc. gebraucht. Man sehe diese Artikel. In der Bedeutung kann jeder große Künstler eine eigene Schule beschreiben, u. können wir eine alte classische und eine neue moderne, eine intellectuelle u. sensitive, eine französische und eine italienische oder eine deutsche Schule unterscheiden, je nachdem nämlich sowohl ihre inneren als äußeren charakteristischen Merkmale von einander abweichen, worüber das Nähere der Artikel Styl enthält. 0.

Schülerchor, heißt in einigen Gegenden auch der öffentliche Singechor (s. d.), weil er meist aus Schülern irgend einer vorhandenen öffentlichen Lehranstalt gebildet ist.

Schulgerecht, was den Regeln und Gesetzen einer Schule (s. d.) entspricht, den Bestimmungen dieser, mag sie nun und mögen jene nun seyn, welche sie wollen, vollkommen gemäß ist; doch denkt man bei der Schulrichtigkeit in der Musik gewöhnlich auch an die Orthographie des Satzes, u. nennt schulgerecht überhaupt die Musik oder Composition, welche genau nach den Regeln der Tonsetzkunst verfertigt worden ist, und sich keine Freiheit erlaubt, die der Satz als solcher nicht schon billigt.

Schulterviole, s. Viola di spala.

Schulthesius, Johann Paul, fertiger Clavierspieler und fleißiger Componist für sein Instrument, zu Fechheim im Coburg'schen 1748 geboren, studirte Theologie, und ward nachher Prediger der deutschen Kaufmannschaft zu Livorno. 1782 ließ er sich mit mehreren seiner Compositionen vor der

Erzherzogin von Parma und dem Großherzog von Toscana hören, und erhielt so vielen Beifall, daß die Erzherzogin zu seinem Instrumente trat und ihm selbst die Notenblätter umwandte. Von 1780 an erschienen viele von seinen Sonaten, Variationen, Quartetten ꝛc. im Druck. Die zahlreichsten seiner öffentlichen Werke sind die Variationen. Sie sind theils über fremde theils über Original-Thema's gesetzt, und gedruckt wurden sie mehrentheils zu Augsburg, einige auch zu Leipzig. —p.

Schultz, Hieronymus, nebst dem Sohne Jakob, s. Prätorius.

Schultze, Andreas Heinrich, geboren zu Braunschweig am 4ten Februar 1681, erlernte auf der Martinsschule daselbst unter dem Cantor Bach und dessen Nachfolger die Anfangsgründe der Musik und des Gesanges insbesondere, wobei später dann auch der Besuch der Concerte und Opern sehr bildend auf ihn wirkte. Nachdem er sich auf dem Claviere eine ziemliche Fertigkeit erworben und auch in der Composition einige Fortschritte gemacht hatte, unternahm er eine Reise in benachbarte Städte, ließ sich daselbst als Clavierspieler hören, und blieb endlich längere Zeit in Hildesheim, um das dasige Lyceum noch zu frequentiren. Seine musikalischen Fertigkeiten und Kenntnisse wurden auch hier bald bekannt, und 1706 ward er zum Organisten an der St. Lambertikirche daselbst erwählt. Jetzt trat er auch als Componist auf, und mehrere seiner Concerte für Clavier u. Orgel-Präludien sind gedruckt worden. Als Orgel- und Clavierspieler erfreuete er sich eines großen Rufs. Er starb aber schon am 12ten October 1742, in Folge eines Beinschadens, zu welchem der Brand gekommen war.

Schultze, Christian August, ward am 1sten April 1759 zu Klingenthal im Voigtlande geboren. Sein Vater, Prediger des Orts, war ein großer Musikfreund, und hielt den Sohn frühzeitig zum Singen, und Clavier- und Violinspielen an. Auch suchte unser S. in seinen Knabenjahren schon eigene Gedanken aufs Papier zu bringen, und es entstanden Tänze, Variationen und allerhand dergleichen kleine Stückchen, sowohl für das Clavier allein als mit Begleitung der Violine. In seinem 12ten Jahre kam er nach Nürnberg auf die Lorenzschule, wo er 7 Jahre weilte und auch manche Gelegenheit hatte und benützte, sich in der Musik fortzubilden. Als praktische Leitfaden lagen ihm Bach's Clavierschule, Mozart's Violinschule und Quanz's Flötenschule zur Hand, und die Theorie der Tonsetzkunst studirte er nach Kirnberger's System. Viele Lieder setzte er jetzt, wobei ihm Abraham Schulz, Reichardt und Hiller zum Muster dienten. Besonders beschäftigte er sich aber mit der 4stimmigen Bearbeitung mehrerer Choräle, und endlich wagte er sich auch an eine große Motette über die Worte „Ich will singen von der Gnade des Herrn ewiglich," mit dem figurirten Chorale „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht." Ende des Jahrs 1779 bezog er als Theologie Studirender die Academie Altdorf. Die Kunst der Instrumentirung, in welcher er bisher noch ein Fremdling geblieben war, suchte er hier nach den Werken Haydn's, Mozart's, Pleyel's und Rosetti's zu erlernen, indem er nach Stimmen dieselben in Partitur brachte und umgekehrt Partituren in Stimmen ausschrieb. 1781 componirte er zur Feier des Erndtefestes seine erste Kirchenmusik, und dann noch 2 Gelegenheitscantaten. Sie wurden aufgeführt und mit vielem aufmunterndem Beifalle aufgenommen. 1783 kehrte er als Candidat der Theologie nach Nürnberg zurück, und ward Hofmeister bei dem Banquier Scheidlin. Während der 3 Jahre, die er im Hause desselben zubrachte, nahm er auch Theil an den musikalischen Versammlungen Immhoff's. 1798 war er zur Capellmeisterstelle in Nürnberg im Vorschlag; doch hintertrieben mancherlei

Cabalen seine Wahl, und so habilitirte er sich denn endlich, um der ihm so sehr lieb gewordenen Kunst ganz leben zu können, in Nürnberg als Musiklehrer, und der glänzende Ruf, den er als Viola- wie als Violin- und Clavierspieler und Componist bereits erlangt hatte, bereitete ihm auch ein sorgenfreies Leben. Kein größeres Familienfest ward damals in Nürnberg und der Umgegend gefeiert, S. mußte irgend ein Drama, eine Cantate, Chöre, Arien oder dergl. dazu schreiben, und seine Arbeiten wurden immer gut honorirt. Bemerkenswerth unter denselben ist besonders die 1787 zu dem 50jährigen Amtsjubiläum des Senators v. Holzschuher verfertigte große Cantate, eine große Kirchencantate zur neuen Einweihung der damals gerade 100 Jahre alten Kirche zu Klingenthal (1801), große Cantate zu der silbernen Hochzeit seines Vaters (1803) u. A. Außer diesen Gelegenheitsmusiken schrieb er nun aber auch viele andere, sowohl für Instrumente als für Gesang, und sowohl für die Kirche als für die Cammer: Cantaten, Chöre, Arien, Lieder, Duo's, Terzette, Variationen, Tänze ꝛc. Für die Musikcultur in Nürnberg selbst hat S. Viel gethan; namentlich erhielt die Kirchenmusik durch seine rastlose Thätigkeit einen bedeutenden Aufschwung.

Schultze, Christoph, Componist des 17ten Jahrhunderts, blühete besonders um die Mitte desselben, war aus Sorau gebürtig und Cantor zu Dölitzsch. Man hat besonders noch viele geistliche Lieder von ihm, in Madrigalenform, zu 4 und 5 Stimmen.

Schulz, Carl, Lehrer am Königl. Schullehrer-Seminar zu Züllichau, s. Literatur.

Schulz, Christian Joh. Philipp, geboren 1773 zu Langensalza, ein Zögling der Thomasschule zu Leipzig, und als Knabe ein äußerst trefflicher Sopranist. Aus wahrem innerem Antriebe entsagte er den theologischen Studien, um unbedingt nur der Tonkunst zu huldigen, worin der Schloß-Organist Engel und Cantor Schicht ihm Lehrer und Führer wurden. Vom Jahre 1800 an leitete er das Orchester der Franz Seconda'schen Gesellschaft, und 10 Jahre später übernahm er die Musikdirectorsstelle der wöchentlichen Concerte im Gewandhaus-Saale zu Leipzig, in welchen er zum öfteren bereits schon als kunstgebildeter Sänger geglänzt hatte. Dieses, seinen Wünschen so ganz entsprechende Amt bekleidete er mit thätiger Liebe und Sorgfalt bis zu seiner Todesstunde, welche ein, lange im Geheimen fortwirkendes Brustübel im Februar 1827 herbeiführte. S. war übrigens auch ein sehr gründlicher Singmeister, was viele wackere Schüler und Schülerinnen am evidentesten bezeugen, und ein recht achtbarer Componist, der die Bühne mit so manchen erfreulichen Beiträgen beschenkte. Er schrieb Ouverturen, Zwischenmusiken, Chöre, Gesänge, Romanzen, Märsche, Tänze u. s. w. zu den Schauspielen „die Jungfrau von Orleans," „Nadir Amida," „Faust," „Lanassa," „Wallenstein," „Columbus," „die Hussiten vor Naumburg" u. s. w.; außer diesen die Cantate „der Versöhnungstod," aus Haydn'schen Adagio's arrangirt; 6 Canzonetten; 12 Jägerlieder mit Waldhörner-Begleitung; die Hymne „Salvum fac Domine," zur Jubiläumsfeier des Königs von Sachsen; ein 4stimmiges Weinlied von Novalis; 6 Volkslieder; 6 theatralische Märsche; 20 Vocal-Quartette; mehrere einzelne Lieder; Pièces d'Harmonie de div. Comed. fav. u. dergl. Rochlitz hat im 29sten Jahrgange der Leipz. musikal. Zeitung S. 101 Schulzen's ausführlichen Nekrolog geliefert, und dadurch das Andenken des allgemein betrauerten Meisters als Mensch und Künstler gleich hoch geehrt. —d.

Schulz, Johann Friedrich, berühmter Orgelbauer zu Mühlhausen

an der Unstrut, geboren zu Milbitz am 27sten Januar 1793. Die Kunst scheint ihm angeerbt, denn sein Vater und Großvater von mütterlicher Seite waren Orgelbauer. Joh. Andreas Schulz zu Milbitz, der Vater, dessen Gerber in seinem Lexicon bereits lobend erwähnt, erbaute in einem Zeitraume von 20 Jahren 14 Orgeln, nämlich zu Büchenloh, Blankenhayn, Kleinhetstädt, Altlemda, Milbitz, Stadt-Ilm, Rittersdorf, Hengelbach, Kahla, Quitelsdorf, Auleben, Haßleben, Geilsdorf und Hochdorf. Sein Sohn, unser Joh. Friedr. S., zeigte schon als Knabe viel Lust und Talent zum Orgelbau, und widmete sich, obgleich wider den Willen des Vaters, dieser Kunst. Da sein Vater früh starb, so ging er in die Lehre zu dem geschickten Orgelbauer Witzmann in Stadt-Ilm. Schon als Lehrling beendigte er eine neue Orgel zu Tragsdorf, bei deren Bau der Meister starb, und erwarb sich den Beifall des berühmten Umbreit (s. dies. Art.), der dieses Werk prüfte und den jungen Künstler zu jedem Orgelneubau empfahl. Das erste neue Werk, welches er allein erbauete, steht zu Horba bei Milbitz. Bis zum Jahre 1819 war S. durch Reparaturen und Neubauten rühmlich bekannt geworden, und hatte sich den Beifall besonders zweier Kunstkenner, des Professors Töpfer und des Organisten Wolfram, in hohem Grade erworben. Mit 1820 beginnt für ihn eine glänzendere Periode, indem ihm die Total-Reparatur der großen Orgel von 3 Clavieren und 42 Stimmen in der Kirche S. Mariä Virg. in Mühlhausen an der Unstrut und ebendaselbst der Neubau der Orgel zu St. Blasii mit 3 Clavieren und 36 Stimmen übertragen wurde. Drei als Kunstkenner ausgezeichnete Männer, Organist Wolfram, Musikdirector Beutler und Organist Hildebrand in Mühlhausen, ertheilten dem Meister nach beendigter Arbeit 1822 und 1823 das ruhmvollste Zeugniß, und der Kirchen-Vorstand drückte in Nr. 277 des allg. Anzeigers der Deutschen seine Zufriedenheit über Schulzen's Leistungen aus. Neben diesen genannten Werken erbaute S. auf Empfehlung Töpfer's eine neue Orgel mit 2 Clavieren und 16 Stimmen zu Weimar. Mit dem Jahre 1826 verlegte S. seine Werkstätte von Milbitz nach Paulinenzelle, und von da 1833 nach Mühlhausen a. d. U. Wenn gleich nicht alle Reparaturen dieses Meisters hier aufgeführt werden können, unter welchen sich die Total-Umarbeitungen 1) der Orgel zu St. Petri in Weimar von 3 Clavieren und 47 Stimmen, 2) der Orgel zu St. Benedikt in Quedlinburg mit 3 Clavieren und 45 Stimmen, 3) der weltberühmten Domorgel zu Halberstadt und der zu St. Martin ebendaselbst rühmlichst auszeichnen, so verdienen doch von 1824 an Schulzen's neue Orgelwerke chronologisch aufgeführt zu werden. Im genannten Jahre erbaute er die Orgeln zu Rettwitz bei Blankenhayn und zu Groß-Rettbach; 1826 zu Zimmern bei Langensalze; 1827 zu Rastenberg im Weimar'schen und Siebleben bei Gotha; 1828 zu Kaisershagen bei Mühlhausen u. zu Groß-Furra bei Sondershausen; 1829 zu Reiser u. Schwarze, desgleichen zu St. Petri in Mühlhausen; 1830 zu Nägelstädt bei Langensalze und zu Windeberg bei Mühlhausen; 1831 zu St. Martini in Heiligenstadt, in welchem Werke die Windladen schräg liegen; 1832 zu Tangelstädt bei Blankenhayn und zu St. Nicolai in Mühlhausen, in welcher Orgel sich die Bälge nach allen 4 Seiten öffnen; 1833 zu Hopfgarten; 1834 zu Unter-Berlitz bei Ilmenau, zu Dörna bei Mühlhausen und zu Hottelstädt bei Weimar; 1835 zu Sargstädt bei Halberstadt; 1837 zu Felchta u. zu Groß-Gerbe bei Mühlhausen, desgl. zu Merxleben bei Langensalze; vom Grund aus neue Orgeln. In allen diesen seinen Orgeln liegt eine Kraft, die manche andere Meister kaum dadurch erreichen, daß sie ihren Werken ein Drittheil Stimmen mehr geben; dabei versteht S. das Starke mit dem Milden zu

paaren. Seine Geigenprincipale, Gamben und Salizionale haben eine unübertreffliche Anmuth. Dies ist jedoch nicht blos der Grund, weshalb ihn anerkannte Kunst- und Sachkenner, z. B. Wilke, Heinroth und Töpfer, als Meister so sehr empfehlen und hochschätzen; vorzüglich lobenswerth an ihm ist das rege Streben, Vorhandenes in seiner Kunst zu verbessern u. nützliches Neues aufzufinden. Da die meisten Orgelbauer gewöhnlich nur in dem alten Gleise ihrer Lehrer und Vorgänger fortschreiten. Wie Manches hat S. wieder angeregt, was man früher zur Seite schob, weil die Kunst noch auf einer zu niedern Stufe stand, was jetzt aber, durch neue Erfindungen unterstützt, sehr glückliche Resultate liefert, und was in der Geschichte der Orgelbaukunst gewiß gewürdigt werden wird, da es hier nur angedeutet werden kann. Man beachte die hin und wieder angebrachten, schräg liegenden Windladen, welche er bis jetzt mit dem glücklichsten Erfolge aus Kiefernholz verfertigte; man sehe ferner an einigen Orgeln die perpendikulären Ventile, welche nicht aufgezogen, sondern aufgestoßen werden; man erwäge seine Verbesserungsversuche an den Bälgen; man berücksichtige endlich die eigenthümlichen Mensuren des Pfeifenwerks, und man wird den denkenden Künstler darin erkennen, der weiterzustreben sich bemüht. Er selbst verdankt zum Theil seine Ausbildung und den glücklichen Erfolg seiner Versuche der Bekanntschaft und dem genauen Umgange mit dem großen Theoretiker seiner Kunst, Professor Töpfer. Außer jener bedeutenden Anzahl Orgeln hat S. auch mehrere Fortepiano's verfertigt; da jedoch der Orgelbau seine ganze Thätigkeit in Anspruch nimmt, so konnte er nur wenig Zeit und Fleiß auf diese Instrumente verwenden. H.

Schulze, Johann Abraham Peter, geboren zu Lüneburg am 30sten März 1747. Sein Vater, ein Bäcker, wollte durchaus, daß er ein Geistlicher werde, und suchte, ungeachtet des Widerwillens des Knaben gegen diesen Stand und seiner weit größeren Neigung zur Musik, den Plan durchzusetzen. In seinem 10ten Jahre kam unser S. zu dem Zwecke auf die Michaelisschule; doch verließ er diese schon in seinem 12ten Jahre wieder, weil er unverdient eine Ohrfeige von dem Lehrer erhalten hatte und nun durchaus nicht mehr von diesem unterrichtet seyn wollte. Sicher hatte er dabei aber nur die Absicht, auf die Johannisschule geschickt zu werden, wo auch Musikunterricht ertheilt wurde, und er erreichte sie. In keine Stunde ging er lieber als in die Singstunde, und bald ward er erster Discantist im öffentlichen Sängerchore. Auch der Vater gewann Freude an dem lieblichen Gesange seines muntern Peters, und ließ ihm auch Unterricht auf der Violine und von dem Organisten Schmügel auf dem Claviere ertheilen. Schmügel unterhielt ihn viel von den schönen Musiken in Berlin und Hamburg, von dem berühmten Kirnberger und anderen damals blühenden Meistern, und das befestigte zuerst den Entschluß in ihm, sich der Kunst einst ganz zu widmen. Rastlos übte er seine Instrumente, und 15 Jahre alt noch von seinem Vater streng gezüchtigt für die Hintansetzung der geistlichen Bücher über die leidige „Fiedeley," entwich er heimlich einst seiner Mutter auf einer Reise nach Lüchow, und wanderte, ohne auch nur einen Pfennig Geld in der Tasche, schnurstracks auf Berlin. Den Unterhalt auf dem langen Wege erwarb er sich durch allerhand Dienstleistungen an Reisende, und, wo diese nicht ausreichten, der Hunger aber gar zu groß war, auch wohl — durch höfliches Bitten um ein Almosen. So gelangte er im Sommer des Jahrs 1762 in Berlin an. Kirnberger, dem er offen sein Schicksal erzählte, versprach ihm nicht allein Unterricht zu ertheilen, sondern auch Aufnahme in ein Gymnasium u. in den Singechor zu verschaffen. Glücklich eilte er nun zu Wasser wieder nach

Lüneburg, indem er sich als Schiffsjunge für die Reise bei einem Schiffer vermiethete. Viel Zuredens kostete es, den Vater zum Nachgeben zu bewegen; doch hatte sich des Knaben Liebe zur Musik und sein Entschluß, sich ihr zu widmen, auf eine zu feste und entschiedene Weise herausgestellt, als daß durchgreifende Strenge anwendbar gewesen wäre. S. ward so gut als möglich von seinen Eltern ausgestattet, und reiste nun frohen Herzens wieder nach Berlin. Kirnberger verwandte allen Fleiß auf die Bildung seines Zöglings, doch hatte er auch den einseitigen Zweck dabei im Auge, das riesenkräftige Talent desselben zu einer Stütze seines Systems zu formen, und hätte nicht Schulze's so heiß empfängliches Gemüth für die melodischen Schönheiten in einer Hasse'schen oder Graun'schen Musik ein mächtiges Bollwerk diesem Streben entgegengesetzt, nicht unwahrscheinlich hätte Kirnberger seine Absicht vollkommen erreicht. Uebrigens fügte sich S. den strengen Weisungen seines Lehrers Anfangs ganz, und den ernsten Studien, welche er unter dessen Leitung mit wahrhaft kindlichem Gehorsam machte, hat er auch zum größten Theile wohl den eminenten Scharfsinn und die weitumfassende Gelehrsamkeit zu verdanken, womit er später, bei all' dem genialen Aufschwunge seines eigentlich künstlerischen Geistes, unter unseren Theoretikern weit hervorragte. Selbst in Kirnberger's eigene Untersuchungen u. Arbeiten mischte er sich, indem er mehr Ordnung und Licht in dessen verworrene Darstellungsweise brachte, und Manches hat lange Zeit unter Kirnberger's Namen in der musikalisch gelehrten Welt cirkulirt, was S. damals schon, in seinen Schülerjahren, in Berlin verfertigte, wie z. B. die Abhandlung über die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie, welche 30 Jahre lang Kirnberger zugeschrieben worden ist. Uebrigens wußte auch Kirnberger selbst nicht sowohl S's bewunderungswürdiges Talent als vielmehr auch dessen Fügsamkeit in seine Eigenheiten u. Launen, als Mensch wie als musikalischer Theoret, zu schätzen, und nahm ihn in sein Haus auf, wo er als Freund und Genosse behandelt wurde. Es wirft dies Verhältniß zugleich ein schönes Licht auf S's Charakter: Kirnberger hatte, eben um seiner abstoßenden Eigenheiten willen, in Berlin damals fast keinen Freund mehr, Schulze, der keinen Feind kannte, blieb ihm unter allen Verhältnissen treu. 1768 indessen löste sich das Band, indem S. Gelegenheit fand, mit der polnischen Fürstin Sapieha eine Reise durch Frankreich und Italien zu machen. Auf dieser Reise, welche sich später auch noch über Polen und Ostpreußen erstreckte u. 5 ganze Jahre dauerte, war es unter allen Künstlern besonders Joseph Haydn, der ihn mächtig anzog und so wesentlich auf ihn wirkte. In Wien hörte er zuerst dessen Sinfonien u. Quartette, nachgehends aber auch in Esterhazy selbst, und von dem Augenblicke an, wo Haydn persönlich ihm mehrere seiner Kirchensachen vorlegte, war er stets mit einer wahrhaft heiligen Ehrfurcht vor dem Manne erfüllt. 1773 kam er nach Berlin zurück, und traf K. u. Sulzer gerade beschäftigt, die Art. zum 2. Bde. der Theorie der schönen Künste des Letzteren zu verfertigen. Schulz ward eingeladen, Theil an der Arbeit zu nehmen, und von Buchstab S an hat er sämmtliche musikalische Artikel zu dieser Theorie geliefert. Später half er Kirnberger an der bekannten „Kunst des reinen Satzes," und wenn auch nicht der Inhalt an sich, so ist Form und Darstellung desselben doch hauptsächlich sein Eigenthum, denn Kirnberger war kaum fähig, seine Gedanken auf eine rein verständliche Weise Anderen mitzutheilen, viel weniger systematische Ordnung in ein so weit ausgedehntes theoretisches Werk zu bringen. Nach dieser Arbeit schrieb er jene oben schon erwähnte Abhandlung. Beiher componirte er auch unter Kirnberger's Augen viele kleine Motetten, Chorgesänge,

deutsche Lieder und Clavierstücke, und ging endlich an die Composition der Operette „Clarissa," die er jedoch des schlechten Textes wegen unvollendet liegen ließ. 1776 ward er zum Director des neu errichteten Orchesters für das französische Theater zu Berlin ernannt. Das Einstudiren der Rollen mit den meist unmusikalischen französischen Sängern, das ihm in dieser Stellung zugleich oblag, verschaffte ihm eine große Umsicht, Beleseneheit und Gewandtheit in der praktischen Darstellung. Als des baierischen Feldzugs wegen die französische Oper aufgehoben wurde, trat er 1780 als Capellmeister in Dienste des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg, wo sich nun seinen Talenten und seinem wahrhaft heroischen Streben auch schon ein ungleich größerer Wirkungskreis öffnete. Die Herausgabe der meisten der vortrefflichen Werke, welche wir von ihm besitzen, fällt in die Zeit seines Aufenthalts zu Rheinsberg, wie der „Entwurf einer neuen u. leichtverständlichen Musiktabulatur ꝛc." (1786); „Chöre und Gesänge aus Racine's Athalia" (1785); das Melodram „Minona oder die Angelsachsen" (1786); die beiden französischen Operetten „la fée Urgele" und „le Barbier de Seville"; viele Lieder und Gesänge in mehreren Lieferungen; italienische Canzonetten; „Uzen's religiöse lyrische Gedichte" (1784); andere Oden und Lieder, und Sonaten und andere Stücke für Clavier. 1787 führte ihn ein ehrenvoller Ruf als Königl. Hofcapellmeister nach Copenhagen. Nach dem großen Maaße seiner Kenntnisse und Fertigkeiten erweiterte sich auch hier noch der Kreis seines künstlerischen Strebens, das niemals befriedigt wurde in der bloßen Erfüllung der Pflichten, die ihm sein Amt als Director oder sein Beruf als Tonkünstler überhaupt als solche schon auferlegten. Durch die Schrift „Ueber Bildung des Volks und über die Einführung der Musik in die Schulen des dänischen Staats" bahnte er seinem Einflusse einen Weg in das musikalische Treiben des gesammten dänischen Königreichs, u. er hat in der That auch in dieser großen Ausdehnung nicht Wenig für Hebung des Geschmacks gewirkt. Ferner errichtete er 1791 zu Copenhagen eine Wittwenkasse für die Königl. Hofcapelle, zu deren Besten er wiederholt die großartigsten Musikaufführungen veranstaltete; und nun sorgte er außerdem noch durch Compositionen und Schriften aller Art für die Bildung des Volks wie der Kunstverwandten ins Besondere. Keine andere Tendenz haben seine Opern, von denen wir nur „Alline" u. das Vorspiel „das Opfer der Nymphe" nennen, seine Oratorien, z. B. „Johannes und Maria" und „Christi Tod," seine unendlich vielen Volkslieder, das Singspiel „das Erndtefest" ꝛc. Schulz war ein wahrhaft classischer Componist für den Volksgesang, und während seine reizenden Melodien und Lieder in den Volksmund übergingen, und hier Gassenhauer und was fördernd der Unsittlichkeit die Hand reichte, verdrängten, steckte die Vollendung seiner größeren Werke den dänischen Künstlern ein kaum geahntes Ziel vor, das zu erreichen in den besseren sich alle Kräfte vereinten. In Wahrheit kann und darf Dänemark nie vergessen, was Schulz für seine musikalische Kunst gewirkt hat, und ist es Einem seiner Künstler noch ein würdiges äußeres Zeichen der Dankbarkeit schuldig, das dessen einst so hoch gefeierten Namen vor der Vergessenheit in der Nachwelt schützt, so ist S's Name wahrlich nicht der letzte, der in dieser Beziehung aus der Vorzeit noch herüberklingt. Der Schrecken über den großen Brand in Copenhagen (1794), bei welchem er mit so vieler Anstrengung und so großer Lebensgefahr noch einige Schätze des dortigen Musikarchivs rettete, erschütterte so heftig sein ganzes Nervensystem, daß mit einem Male der Schwindel und der heftige Bluthusten, an welchen er früher schon einmal gelitten hatte, wieder eintraten, und er nun zu jeder anstrengenden, körperlichen wie geistigen,

Arbeit untauglich war. Die Entlassung aus Königl. Dänischen Diensten, um welche er nachsuchte, ward ihm nur mit dem höchsten Widerstreben und unter allgemeiner Trauer der ihm untergebenen Capelle im März 1795 ertheilt. Im Mai traf er wieder auf deutscher Erde ein. Den Sommer über lebte er bei seinem Freunde, dem Dichter Voß, zu Eutin. Nur ein einziges Lied noch, das „Erndtelied der Leibeigenen," vermochte er von demselben in Musik zu setzen. So schwach war seine Gesundheit. Um sie zu stärken, hatten die Aerzte ihm eine Reise in den Süden, nach Portugal oder Spanien, empfohlen. Am 30sten September 1795, nachdem er sich auch noch einige Wochen in Hamburg und Altona aufgehalten hatte, segelte er mit dem Schiffe „Jupiter" nach Lissabon ab, ward aber während eines heftigen Sturms an eine nordische Küste verschlagen, und kehrte nun nach Deutschland zurück. Er ging nach Berlin, verweilte daselbst bis Februar 1797 in völliger Zurückgezogenheit, und zog dann nach Rheinsberg, dem Geburtsorte seiner Gattin, wo diese Anfangs März an der Schwindsucht starb. Es war dies seine zweite Frau, und zwar die Schwester der ersten. 1799 machte er eine Reise nach Schwedt, um einen dortigen Arzt zu consultiren. Durch dessen Mittel besserte sich sein Zustand auch in Etwas, und er schrieb wieder mehrere Aufsätze in die Leipziger musikal. Zeitung, und componirte einige Kleinigkeiten. Allein das Alles sollte nur ein letztes Aufathmen seines großen Geistes seyn: er starb noch zu Schwedt am 10. Juni 1800. Seinen musikalischen Nachlaß, der bedeutend gewesen seyn muß, erbte testamentarisch der Musikdirector Haack in Stettin. Die Bildnisse, welche von S. cirkuliren, sind alle nicht getroffen. Am schlechtesten ist das von Jugel, das nachgehends auch in der Leipziger musikalischen Zeitung als Titelkupfer copirt wurde. Die oben angeführten Vocalsachen, welche S. in Copenhagen setzte, waren natürlich alle in dänischer Sprache abgefaßt, und sind erst später ins Deutsche übersetzt worden. Vieles componirte er auch ausdrücklich für die von ihm errichtete Wittwenkasse, namentlich Hymnen, Cantaten, Te Deum ꝛc. Von seinen Volksliedern sind noch nach seinem Tode mehrere gedruckt worden. Eine Charakteristik Schulze's von Reichardt steht in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1800 Nr. 10. Reichardt nennt ihn einen wahren, ächten Tonkünstler vor Tausenden; und — die Vocalsachen ins Auge gefaßt — haben in der That auch nur Wenige so durchaus Vollkommenes geleistet als S., von dem kleinsten Liede an bis zum größten Kirchenchore, dieser Schulze, den nicht der Zufall auch, nicht eine bloße Lust oder Liebe, nicht Umstände äußerlicher Art, sondern ein wahrer, heiliger Beruf, die Bestimmung des Himmels, zur Kunst führten. Gerber nennt Haydn und Schulze seine Götzen unter den damaligen Tonmeistern. Haydn und Schulze auch — sie hatten Beide ein künstlerisches Geschick, trugen den Funken eines früher geschauten Heiligen in hellster Gluth in sich, und waren durch die Schöpfung selber geworden ein Eigenthum ihrer Muse. Und an die Form, die Gestalt ihrer Werke gedacht, sind unerreicht auch Beide bis jetzt wenigstens darin geblieben, was ein Durchdringen des Textes, das klare Wiedergeben seines Sinnes und seiner unterliegenden Empfindungen in musikalischen Tonformen betrifft. Schulze's Declamation ist die schönste, welche man sich denken kann, und wird lange noch ein hohes Muster bleiben, und seine Lieder bewahren für ewige Zeiten einen classischen Werth. In der Instrumentenwelt für sich fühlte er sich niemals ganz heimisch, und daher hat er denn auch nur wenig reine Instrumentalcompositionen geliefert. Dr. Sch.

Schumann, Robert, Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" und Componist zu Leipzig. Es giebt wundersame, originelle Naturen, in

denen sich sonst gewöhnlich getrennte geistige Potenzen, als Tiefsinn und spielende Laune, Verstand und Gefühl, berechnende Besonnenheit und übersprudelnde Fantasie, höchster krttischer Takt und höchste Produktionskraft in eigener schöner Mischung vereint finden; u. solch' eine Natur ist Schumann. Bei dieser doppelten Begabung werden sich immer zwei Richtungen bilden; ein solcher Genius wird die Kritik und in seinen Produktionen die Kunst selbst gleichsam mit einer neuen Handhabe umfassen. Dieses Bestreben auch äußerte sich in Schumann's ganzem bisherigem Wirken. Robert S. ist der jüngste Sohn des bekannten Buchhändlers in Zwickau, und wurde daselbst 1808 oder 1809 geboren. Dort besuchte er das Gymnasium, das er später, wenn wir nicht irren, mit dem in Altenburg vertauschte. Hierauf studirte er in Heidelberg und Leipzig. Schon auf der Schule dichtete er Viel, und schwelgte in der Lektüre der älteren und neueren Classiker. Bei Allem war ihm die Musik, in der er früh Unterricht empfangen, eine vielgeliebte Begleiterin. Wie weit sich ein ihr zu lieb von ihm unternommener Ausflug nach Italien erstreckte, können wir nicht genau sagen. Nach der Universitätszeit, wo er fortwährend Leipzig zu seinem Wohnsitze wählte, versank er in ein tiefes Hinbrüten, und machte besonders Studien im Pianofortespiel und in der Composition. Sehr anregend in dieser Hinsicht wirkte auf ihn der vertraute Umgang mit Wieck, dem Vater der berühmten Clara Wieck, deren Talent sich gerade in dieser Periode, meist an Schumann's Seite, mit raschen Schritten entfaltete. Es bildete sich ein geselliger Kreis von Musikern und Musikfreunden; täglich wurde über die Kunst geschwatzt; man fand in den Claviercompositionen der letzten Periode viel Veraltetes und Nichtssagendes, wobei Beethoven und Franz Schubert immer den Maaßstab der Kritik in die Hand gaben. Schumann waren alle leeren Effekt- und Modestücke zuwider. Seine Verstandesnatur (sit venia) erfreuete sich an dem alten guten Sebastian Bach, dessen Geist zugleich aber auch so viel Seele hat; und seine fantastische Natur wurde durch Paganini frappirt, kehrte aber immer auch wieder zurück zu Beethoven und Jean Paul, bis mit Chopin's Auftreten eine ganz neue Aera in seinem künstlerischen Leben begann. S. u. Chopin nämlich trafen in ihren Ideen zusammen, u. erschracken vor einander, wie einst die beiden Doppelgänger Jean Paul und Hippel. Chopin's Etuden und Concerte konnte Niemand in Leipzig spielen als Clara Wieck. Wer war der Erste, der sie von ihr hörte? Schumann; aber obschon seine eigene Seele abspiegelnd, fand er sich doch erst später in ihnen zurecht, nach mehrmaligem Hören erst, wo sie seine Seele spannten mit süßem Zauber, und in ihm nun auch rechtfertigten den Namen einer neuen romantischen Schule. Jetzt war Schumann kein musikalischer Eremit mehr: er hatte noch *Einen* neben sich, dem man Unpopularität vorwarf und den man an das Publikum erinnerte; und Beide trotzten diesem Vorwurf nur desto hartnäckiger. Es ist wahr, wie Chopin kann auch S. seine Compositionen selbst nicht spielen; aber die Clara Wieck macht es möglich, und Göthe sagt: „Die Kunst beschäftigt sich mit dem Schwierigen und Guten." Endlich kam noch Berlioz, von dem die deutschen Hyperboräer bis jetzt so Viel als Nichts wissen. Inzwischen hatte Schumann der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" gegenüber 1834 seine neue begründet, die den Ton eines musikalischen jungen Deutschlands anstimmte, jedoch wohl etwas zu Jean-Paulisch. Sowohl der engere Leipziger musikalische Kreis, als: Wieck, der Liedercomponist Bank, der verstorbene Pianoforte-Virtuos Schunke aus Stuttgart, E. Ortlepp, der Engländer Bennet, Rackemann aus Bremen u. viele andere täglich Versammelte, als auch viele Auswärtige interessirten sich lebhaft für Schumann's Bestreben,

das einen kaum zu erwartenden raschen Fortgang nahm. Auch Mendelssohn-Bartholdy's Erscheinen in Leipzig, der dort die Concertdirection übernahm, gab der Musik einen neuen Aufschwung, und Schumann's schönem Streben einen kräftigen Impuls. S. componirte viel Herrliches, aber äußerst Schweres für das Pianoforte. Dabei verfolgte er als musikalischer Kritiker immer entschiedener und kühner seinen Weg, der alles Fade und Veraltete liegen ließ und durchaus gleichsam eine Entdeckungsreise war. Bald wird S. als ein musikalischer Columbus (?) allgemein anerkannt seyn, u. sich im vollsten Maaße des Ruhms erfreuen, den er verdient. Seine Recensionen sind mehr musikalische Fantasien als Kritiken; S. ist aber durch und durch auch Poesie und Humor. Seine Compositionen für's Pianoforte zeigen den Freund Jean Pauls und Shakespeare's; überall Bilder, überall Fantasie. Und dabei die Perspektive in die Natur, in das Leben, in das Unendliche hinaus! Genug, in Schumann wohnt ein seltener Genius. Um diese Behauptung zu rechtfertigen, müssen wir aber freilich vor der Hand noch an die Zukunft appelliren. —k.

Wir leugnen nicht, daß vorstehender Aufsatz, wie er uns von dem Verfasser übergeben wurde, so vielen u. wesentlichen Veränderungen unsrerseits unterlag, daß wir ihn seiner jetzigen Fassung nach beinahe für unser Eigenthum ausgeben dürften. Doch unterschreiben wir nicht, was hinsichtlich Schumann's Verhältniß zu jener sog. romantischen Schule, die in Frankreich zuerst eine nährende Wurzel schlug, darin bemerkt worden ist. Ließen wir es gleichwohl stehen, so geschah es, um dem Leser auch eine andere als unsere Ansicht über S's künstlerische Tendenz nicht vorzuenthalten. Allerdings spricht in S's Werken, seyen diese tondichterischer oder schriftstellerischer Art, eine überraschende Genialität und jene kühne Fantasie, die in den ungereiften Naturen unserer Zeit, dieser großen gebärenden Periode, einen hohen inschlummernden Geist zu verkünden scheint; auch geben wir gerne zu, daß S. bei Chopin's erstem Erscheinen eine gewisse Sympathie empfand, die ihn unwiderstehlich zu diesem ausländischen Künstler und seinen Ideen hinzog; allein wollten wir unbedingt ihn zu einem Bekenner jener fränkischen sog. neuen romantischen Schule stempeln, so würden wir ihm zugleich auch eine Masse von Verirrungen vorwerfen, zu denen wir wahrlich in dem, was uns von seinen Arbeiten vorliegt, und diese sind wohl ziemlich alle von ihm bisher erschienenen, durchaus keinen Beleg finden. Schumann's gedruckte Compositionen bestehen in ungefähr einem Halbdutzend Clavierpiecen („Papillons," Variationen, Impromptu, Intermezzi ꝛc. und Etuden). Nur oberflächlich angeschaut, zeigen sie ein vorzeitiges Haschen nach Außerordentlichem, die Blüthen eines im Treibhause künstlerischen Ehrgeizes großgezogenen Talents; ernstlicher aber und aufmerksamer ihre innersten Pulse berührt, erregen sie, ganz im Gegensatze zu jener Behauptung, sogar die Ahnung in uns, als könne Schumann vielleicht derjenige unserer Clavier-Componisten werden, welcher, durch das Gewirre der gegenwärtigen abentheuerlichen Tongebilde hindurch, seiner Zeit wieder den Weg zur Einfachheit u. Natürlichkeit zurück und von da zur Höhe der eigentlichen Kunst findet. Die Etuden können hiebei nicht in Betracht gezogen werden, denn sie sind Nichts als claviermäßige Nachbildungen oder Arrangements der schweren Paganini'schen Violin-Etuden; wohl aber auch seine kritischen Arbeiten, in denen noch so viel Vorliebe für Berlioz, Chopin, Liszt und die Uebrigen der romantischen Schule sich aussprechen mag, immer doch auch ein unbedingter Abweiser aller ihrer Abschweifungen von dem Standpunkte der Kunst als solcher sich kund giebt. Möchten nur alle seine Mitarbeiter an der Zeitung auch diese

concentrische Linie in ihren Raisonnements festzuhalten wissen, und jene würde sich ohne Zweifel bald einer noch größeren Theilnahme erfreuen, und die „zu Jean-Paul'sche" Natur (wie der Verfasser des Artikels sich ausdrückt) verlieren, die wir aber nur in der Form zu erblicken vermögen, und die, wenn auch einigen jungen Gemüthern, doch niemals auf der einen Seite dem hohen Ernste und auf der anderen dem nährenden Materialismus unserer Zeit zusagen kann. d. Red.

Schunke (Familie). Die Familie Schunke ist wohl in jeder Beziehung eine der größten und merkwürdigsten Virtuosen-Familien der Welt; namentlich zählt sie einige Hornisten zu ihren Mitgliedern, die nun das ganze Jahrhundert hindurch allgemein zu den ersten Künstlern auf ihrem Instrumente gerechnet wurden, und in der That auch einen wahrhaft europäischen Ruf haben. Der Vater der Familie war Bäcker in Schkortleben bei Weißenfels an der Saale, der nicht minder aber wie sein Handwerk auch die Musik liebte und oft aus dieser durch Spielen bei Tanzbelustigungen und dergleichen Gelegenheiten einen Nebenerwerb zu ziehen suchte. Deshalb hielt er denn auch seine 7 Söhne, sobald sie nur einigermaßen herangewachsen waren, nebenbei streng zu Musikübungen an, und was er ihnen nicht selbst lehren oder zeigen konnte, mußte durch andere Musiker geschehen. Doch hatten nur 5 von denselben eigentlich musikalisches Talent, das sich, auffallend genug, in einer besonderen Liebe zum Waldhorne kund gab, dem ausschließlich zu widmen denn auch, Anfangs zur größten Betrübniß des Vaters, bald von ihnen beschlossen wurde.

Gottfried, der älteste, geboren zu Schkortleben am 3ten Januar 1777, ward vom Vater am längsten und strengsten zur Bäckerei angehalten, um bald einen Gehülfen an ihm zu haben. Erst in seinem 17ten Jahre kam er bei dem Stadtmusikus Wansleben zu Halle in die Lehre. Türk war es, der zuerst sein eminentes Talent entdeckte, und dessen Ausbildung nun auch auf alle Weise zu fördern suchte. Daß S. neben dem Waldhorne auch alle übrigen Instrumente während seiner Lehrjahre zu üben hatte, bedarf wohl kaum der Bemerkung. Auf dem Horne entwickelte er schnell eine erstaunenswürdige Fertigkeit. 1798 schon führte ihn ein Ruf als Waldhornist in das Orchester des Stadttheaters zu Magdeburg, und 1800 nach Berlin, wo der Umgang mit dem großen Lebrun noch sehr vortheilhaft auf ihn wirkte. 1806 verließ er Berlin und trat in Herzogl. Coburgische Dienste. 1807 machte er seine erste große Reise. Das Ziel derselben war Paris, und durch ein großes Concert, welches er daselbst mit dem glänzendsten Erfolge veranstaltete, gewann — durch pomphafte Zeitungsberichte — der Name Schunke zuerst einen europäischen Klang. Doch beginnt dessen eigentliche Glanzperiode erst mit 1809, wo die Brüder Gottfried u. Michael zusammen in Cassel engagirt wurden, und nun Beide durch ihr Duettspiel eine ganz neue Seite ihrer außerordentlichen Kunstgeschicklichkeit herausstellten.

Michael, ein Paar Jahre jünger als Gottfried, und ziemlich auf gleiche Weise wie dieser in seiner Jugend gebildet, war (durch zufällige Veranlassung) schon 1790 nach Frankreich gekommen u. hatte dort ein vortheilhaftes Engagement gefunden. 1798 machte er eine Reise nach Deutschland, hauptsächlich um seine Familie zu besuchen, nahm jedoch auch ein Engagement in Magdeburg an, u. als nach Bildung des Königreichs Westphalen König Hieronymus Napoleon mehrere tüchtige Künstler nach Cassel verlangte, ward auch dieser Schunke dahin berufen. Ein Beweis, zu welch' hohem Ansehn diese beiden Brüder (Gottfried und Michael) als Virtuosen auf ihrem Instrumente sich damals aufgeschwungen hatten, mag unter vielen

anderen Gunstbezeugungen auch darin gefunden werden, daß der König von Westphalen ihnen aus eigenem Antriebe einen doppelt so hohen Gehalt decretiren und auszahlen ließ, als sie beim Engagement gefordert hatten. Besonders jedoch war es das Duettspiel, wodurch dieselben ein fast beispielloses Aufsehn erregten, und deshalb beschlossen sie auch damals schon, wo möglich für ihre ganze Lebenszeit bei einander zu bleiben. Nach Auflösung des Königreichs Westphalen 1813 gingen sie, im Januar 1814, nach London. Der damalige Prinzregent, nachher König Georg IV., trug ihnen ein dauerndes Engagement an; allein weil derselbe die längste Zeit des Jahres in Brigton wohnte, und sie durch ihre Concerte in London selbst einen ungleich größeren pecuniären Gewinn zu ziehen vermochten, so schlugen sie den im Uebrigen sehr glänzend gestellten Antrag aus, und hielten sich noch längere Zeit in jener Welthauptstadt auf, deren ihnen reich zufließende Guineen wie stürmisch gezollter öffentlicher Beifall den damals noch in voller Blüthe stehenden Künstlern freilich auch um so mehr von weit größerer Wichtigkeit seyn mußte, als durch den letztern besonders ihr bereits erworbener europäischer Ruf noch befestigt ward, und ihnen so eine in allen Fällen ruhige Zukunft sicherte. Noch folgten sie von London aus den Einladungen in mehrere der größten Provinzialstädte; dann kehrten sie nach Deutschland zurück, besuchten ihre Familien in Cassel, und begannen nun eine neue Wanderung durch die Schweiz u. einen Theil von Frankreich, bis im Jahre 1815 endlich Beide für die ganze Zeit ihres Lebens als Cammermusiker und erste Waldhornisten in der Königl. Würtembergischen Hofcapelle zu Stuttgart angestellt wurden, als welcher Gottfried denn auch noch jetzt daselbst lebt; Michael aber starb schon im Jahre 1821. Von Gottfrieds späteren Reisen ist unten in den Abtheilungen Ludwig und Ernst Schunke die Rede.

Der dritte der 5 Brüder Schunke, welche sich zu Hornvirtuosen zu bilden beschlossen hatten, war — Andreas. Derselbe ward geboren zu Schkortleben 1778, mußte auch Anfangs die väterliche Profession treiben, und kam erst später zu jenem Stadtmusikus Wansleben in Halle in die Lehre. Die erste Reise, welche er machte, führte ihn nach Berlin, und seit 1812 stand er als erster Solobläser in der K. Hofcapelle dort, bis er im J. 1833 pensionirt ward. Als Virtuose glänzte er vornehmlich durch einen imposanten Ton.

Christoph, der vierte der Brüder, u. wahrlich auch sehr ausgezeichneter Hornist, geboren 1796, ist Großherzogl. Cammermusikus und erster Hornist in der Capelle zu Carlsruhe.

Gotthilf, der fünfte Bruder und Hornvirtuos, geboren 1799, steht jetzt als erster Waldhornist in der Königl. Hofcapelle zu Stockholm.

Die letzten beiden Brüder — Gottlob und Friedrich, welche, obschon sie die Musik von jeher sehr lieb hatten, und auch ziemlich fertig Horn blasen, doch die Kunst nicht zu ihrem eigentlichen Berufe wählten, leben als Oeconomen bei Weißenfels.

Das Höchste u. Schönste leisteten unter den Gebrüdern Schunke, welche also sämmtlich Hornisten waren und sind, stets Gottfried u. Michael, die in den Jahren der Kraft auch für die größten Virtuosen auf ihrem Instrumente galten, welche je die Erde getragen hat. Besonders zeichnete sich Michael durch einen wunderbar schönen, weichen Ton aus, und was reine Virtuosität anbelangt, leistete er, was noch nie ein Hornist vor ihm gewagt hatte. Eine ganze Künstlerseele, von der Natur schon mit so vielen glücklichen Gaben ausgestattet, war jeder seiner Töne auch der reinste Hauch eines tiefen Gemüths, der Klang einer geistigen Harmonie. Gottfried weicht nachgerade die physische Kraft, die nothwendig bedingt wird von der Sicher-

heit des Ansatzes; doch sind auch seine jetzigen Leistungen noch immer schöne Erinnerungen an die wunderbare Gewalt, welche er früher über sein Instrument übte, und womit er wahrhaft bezaubernde Töne diesem entlockte. Im a prima vista-Spiel und überhaupt was blos technische Fertigkeit betrifft, steht er immer noch als unerreicht da. Er componirte auch mehrere Variationen, Duette, Exercitien, und namentlich ein schönes Concertante für 2 Hörner, welche Werke sämmtlich Beifall erhielten und theilweise gedruckt worden sind.

Gehen wir nun zu den jüngeren Künstlern dieses Namens über, die sämmtlich Kinder der obigen Brüder sind.

Carl Schunke, derzeit Königl. Hofpianist zu Paris und Ritter der Königl. franz. Ehrenlegion, ist ein Sohn des verstorbenen Michael Schunke, und ward 1801 zu Magdeburg geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater; nachgehends ward er ein Schüler des berühmten Ries. Er ist einer der ausgezeichnetesten Clavierspieler jetziger Zeit und auch beliebtesten Componisten. Eine Menge Rondo's, Concerte, Divertissements, Capricen, und wie die Tonsätze heutigen Tags alle heißen, sind von ihm, theils mit, theils ohne Begleitung für Pianoforte erschienen, und haben überall viel Theilnahme gefunden. Sie auch bezeugen uns, daß er hinsichtlich der Virtuosität bis jetzt noch von den Verirrungen sich entfernt gehalten hat, welche die neue sog. romantische Schule in Frankreich wie leider neuerdings auch in Deutschland charakterisiren. Kalkbrenner scheint sein vornehmstes Vorbild gewesen zu seyn, und dessen Werken reihen sich denn auch die seinigen zunächst an, so wie er als Virtuos demselben unbedingt an die Seite gesetzt werden muß.

Der aus jüngster Zeit noch in so schönem Andenken stehende große Clavierspieler und geniale Componist Louis Schunke war ein Sohn Gottfrieds und geboren zu Cassel am 21sten December 1810. In seinem 6ten Jahre fing der Vater an, ihm Unterricht auf dem Claviere zu geben. Louis zeigte schon damals ein bedeutendes musikalisches Talent, das indeß — wie wir weiter unten erfahren werden — überhaupt ein bleibendes Erbtheil in der Familie Gottfrieds geworden zu seyn scheint. In seinem 10ten Jahre ließ der Knabe sich bereits mit Concerten von Mozart, Hummel und Ries hören. Bewundernswerth war der sichere Anschlag und der feine Geschmack, den er ungeachtet seines zarten Körperbaues auf dem voluminösen Flügel entwickelte. 11 Jahr alt machte der Vater mit ihm eine Kunstreise nach Darmstadt, Cassel, Hannover, Leipzig ꝛc., und der glücklichste Erfolg ward diesem ersten Versuche. Allgemein erregte des kleinen Virtuosen äußerst fertiges und ausdrucksvolles Spiel so großes Erstaunen und Bewunderung, daß selbst des Vaters wunderherrliches Hornspiel fast darüber vergessen wurde. Noch größere Triumphe feierte er 1824 auf einer Reise nach München, Wien ꝛc., auf welcher ihn außer dem Vater auch noch sein untenfolgender Bruder Ernst begleitete. 1828 vom Vater nach Paris geführt, blieb er daselbst, um sich besonders in der Kunst der Composition, deren Studium er bereits begonnen hatte, noch mehr zu vervollkommnen, wie denn auch als Virtuos die Vortheile zu genießen, die ihm ein längerer Umgang mit den Meistern Kalkbrenner, Herz und A. gewähren mußte. Sein Führer bei seinen theoretischen Studien war Reicha, und die Kosten des Unterhalts suchte er sich durch Concertspielen und Unterricht zu erwerben. Im August 1830 kehrte er nach Stuttgart zurück, verweilte daselbst 1½ Jahre, und ging dann im Herbst 1832 nach Wien, zunächst um mehrere seiner neueren Compositionen (op. 5 — 8), worunter die herrliche Fantasie und das Alle-

gro passionato, zum Druck zu fördern. In Paris waren früher schon von ihm erschienen: einige Hefte Variationen und ein Scherzo. Concerte, welche er in Wien gab, bestätigten nur den glänzenden Ruf, der ihm als Virtuose bereits von Paris aus über ganz Deutschland vorangeeilt war. 1833 ging er von Wien weg über Prag u. Dresden nach Leipzig. Mit Robert Schumann gemeinschaftlich gründete er daselbst die bekannte „Neue Zeitschrift für Musik," gab Concerte, Unterricht und neue Compositionen in den Druck, und bereitete sich so auf jede Weise eine Zukunft vor, deren künstlerischer Glanz vielleicht den Ruf aller Claviervirtuosen weit überflügelt haben würde, hätte ein höherer Wille nur geduldet, daß er länger noch hinieden, in diesem Streben, in diesem kühnen Aufopfern aller seiner geistigen Kräfte für das Schöne und Erhabene in der Kunst, waltete: eine Lungenschwindsucht, an der er schon seit ein Paar Jahren gelitten, zehrte am 7ten December 1834 den letzten Rest von leiblicher Kraft in ihm auf. Ueberflügelt — sagen wir — hätte im anderen Falle vielleicht sein späterer künstlerischer Glanz allen Ruf, den Claviervirtuosen vor ihm hatten: allerdings sind große, riesengroße Meister unter diesen, und doch urtheilen wir hier nur nach den Werken, welche Louis Sch. in der letzten Zeit seines Lebens der Oeffentlichkeit vorlegte. Es sind die prächtige große Sonate op. 3, 2 Capricen, das brillante Rondo op. 11, ein Paar Hefte Variationen, ein Divertissement und 2 vierhändige Piecen. Wollten wir sie auch nur als die achtungswerthesten Bestrebungen anerkennen diese Werke, so erwecken sie unabweislich doch auch die eine feste Ueberzeugung, daß, welcher Künstler schon so früh solch Schönes, Herrliches zu schaffen vermochte und dabei so innig und tief beseelt war von einem anstaunenswerthen Eifer nach dem Höchsten, wie er in diesen Werken sämmtlich offenkundig daliegt, von dem war wahrlich mit der Zeit wahrhaft Großes, das Höchste zu erwarten. Und als Virtuos für sich leistete Sch. in der That Vollendetes. Nie haben wir ein delicateres Spiel als das seine gehört, nie mehr Präcision und nie ein ernsteres Durchdringen der eigentlichen Natur des Pianoforte's. Die vielen Freunde, welche er überall gewonnen hatte, setzten dankbar für den großen, hohen Genuß, welcher ihnen früher durch seine Kunst geworden war, ein ehrendes Denkmal auf das Grab.

Ernst Schunke, zweiter Sohn Gottfrieds und geboren zu Cassel am 6ten Mai 1812, ist Hornvirtuos und seit 1828 bereits neben dem Vater als erster Hornist in der Königlichen Hofcapelle zu Stuttgart angestellt. Der Vater war natürlich auch sein Lehrer, und mit dem 8ten Jahre erhielt er den ersten Unterricht auf seinem Instrumente. 11 Jahr alt machte er schon, wie oben in des Bruders Louis Geschichte bereits bemerkt worden ist, Kunstreisen mit diesem und dem Vater, und erregte überall viel Aufsehen, das auf späteren Wanderungen, welche er mit dem Vater nach Frankfurt, Hannover, Hamburg ꝛc. unternahm, nach den immer höheren Graden seiner Kunstfertigkeit, bis zur lautesten Bewunderung stieg. Jetzt darf er sich dreist in die Reihe der ersten Hornvirtuosen Deutschlands stellen. — Von den übrigen 8 Kindern Gottfrieds widmen sich bis jetzt noch drei andere ausschließlich der Musik: Emilie, geboren zu Stuttgart 1820, dem Clavier; Adolph, geboren zu Stuttgart 1821, dem Violoncell, und Hugo, geb. zu Stuttgart 1823, der Violine, und sämmtlich, besonders aber der letztgenannte, der ein eminentes musikalisches Talent besitzt, und sein Instrument jetzt schon, in Betracht seines Alters, mit erstaunenswürdiger Gewandtheit behandelt, berechtigen zu den größten Hoffnungen für die Zukunft.

Carl Schunke, Königlicher Cammermusikus und erster Waldhornist in der Königlichen Hofcapelle zu Berlin, ist ein Sohn und Schüler von Andreas, und geboren zu Berlin 1811. Unbedingt stellen wir diesen jungen Künstler an die Spitze aller jetzt lebenden Hornvirtuosen. Nie haben wir unter diesen auch nur einen gehört, der mit mehr Wahrheit und in so ganzer charakteristischer Schönheit sein Instrument behandelt. Er hat den ächten zarten Hornton, von welchem die Geschichte so große Wunder erzählt, an die aber Niemand glauben will, der die Lewy's und andere Virtuosen heutigen Tags nur hörte. Auf seiner letzten Reise, welche er im Herbst 1837 durch Deutschland machte, und wo er unter anderen in Stuttgart, Carlsruhe ꝛc. die erfolgreichsten Concerte gab, hat er die überzeugendsten Beweise davon abgelegt. Ueberrascht waren wir durch die durchgängige Gleichheit seiner Scala und vom leisesten Hauche bis zum stärksten Forte des Tones; entzückt von der Weichheit, Zartheit und Rundung seines Tones, die auch, unten und oben, in der Mitte und jeder anderen Region seines weiten Tonumfangs wie der beliebigsten Nuancirung, nicht das leiseste unangenehme Schmettern störte, und in Erstaunen gesetzt endlich durch seine in Wahrheit große Fertigkeit. Der dahingeschiedene Michael Schunke scheint sich in ihm verkörpert zu haben, und wie uns selbst sein Onkel Gottfried versichert, hat er unter allen Hornisten wieder den glücklichen Ansatz, durch welchen Michael einst sich so allgemein auszeichnete. Durch eine Vereinigung dieses Carl Schunke mit jenem Ernst könnte vielleicht wieder ein schönes Duett gestaltet werden, wie die Welt es einst in Michael und Gottfried bewunderte. — Ein zweiter Sohn von Andreas, Julius Schunke, welcher früher auch zum Hornvirtuosen sich bildete, ist jetzt Schauspieler und treibt die Tonkunst nur noch als Dilettant. A.

Schuppanzigh, Ignaz, geboren 1776 zu Wien, woselbst sein Vater an der Real-Academie eine Professorstelle bekleidete, widmete sich anfänglich bloß aus Liebhaberei der Musik; erlangte große Fertigkeit auf der Viola; ging später zur Geige über, und wurde nicht nur durch anhaltenden Fleiß und rastlose Uebung ein tüchtiger Violinist, sondern auch, gleichsam von der Natur dazu berufen, ein wahrhaft energischer Orchester-Anführer. Er begründete einen sehr interessanten Quartetten-Zirkel, wobei er an der zweiten Violine seinen hoffnungsvollen Schüler, den nachmals so berühmten Mayseder, anstellte, und setzte die so beliebten, von der gesammten schönen Welt und allen Kunstfreunden besuchten Morgen-Concerte fort, welche während den Sommermonaten wöchentlich jeden Donnerstag im k. k. Augarten-Saale statt fanden, und durch den feurigen, höchst präcisen Vortrag der neuesten Sinfonien, Ouverturen, Gesang-Piecen, Solosätze und dergl. in den zu warmer Empfänglichkeit doppelt stimmenden Frühstunden stets auserlesene Genüsse darboten. Auch als Concertvirtuose in öffentlichen Productionen jederzeit ungetheilten Beifall ärndtend, erhielt er bald nachher den ehrenvollen Antrag, in die Dienste des damals Kaiserl. Russischen Botschafters, Fürsten von Rasumovsky, zu treten, welcher so eben für seine Cammermusiken, wobei er persönlich an der Second-Violine mitwirkte, ein erlesenes Quartett zu creiren beabsichtigte, und auf Schuppanzigh's Vorschlag zu dessen Commilitonen die Viola- und Violoncellspieler Weiß und Linke ernannte. Wie bekannt, war Beethoven im Fürstl. Hause so zu sagen Hahn im Korbe; Alles was er componirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt, und nach eigener Angabe haarscharf, genau, wie er es eben so, und schlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt, mit einem Eifer, mit Liebe, Folgsamkeit und einer Pietät, die nur solch glühenden Verehrern

seines erhabenen Genius entstammen konnte, und einzig blos durch das tiefste Eindringen in die geheimsten Intensionen, durch das vollkommenste Erfassen der geistigen Tendenz gelangten jene Quartettisten im Vortrage Beethoven'scher Tondichtungen zu jener universellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunstwelt nur eine Stimme herrschte. Nach der, von Zeitverhältnissen herbeigeführten Auflösung der kleinen Cammercapelle machte Sch. mehrjährige Reisen nach Norddeutschland, Polen und Rußland, aller Orten den ehrenvollsten Nachruhm sich erwerbend, besonders in jenen Residenzen, die er zum längern Domicil erkoren hatte. Wieder zur Vaterstadt heimgekehrt, erneuerte er, dem allgemeinen Wunsche zufolge, im Verein mit seinen früheren Collegen die so lange schmerzlich entbehrten Quartett-Unterhaltungen; erhielt 1824 das Anstellungs-Decret in die k. k. Hofcapelle, und übernahm 4 Jahre später, während Graf Gallenberg's Entreprise, im Hofoperntheater die Musikdirectors-Stelle, um jedoch gar zu bald und für immer vom Schauplatze abzutreten; denn, als er eben, wie gewöhnlich Samstags, an der fröhlichen Mittagstafel des großen Kunstfreundes, Doctor von Bivenot, umgeben von vieljährigen Mitgenossen, des besten Wohlseyns sich erfreute, und gerade die letzte Tasse Caffe behaglich hineinschlürfte, traf ihn plötzlich ein lähmender, bei seiner starken Corpulenz lebensgefährlicher Schleimschlag, und, ohne wieder der Sprache, oder des vollständigen Bewußtseyns mächtig zu werden, endete erst am Morgen des dritten Tages, den 2ten März 1830, unter fortwährenden nervösen Convulsionen der furchtbare Todeskampf. Sch. war von Allen, die ihn kannten, geliebt, und wurde herzlich betrauert. Seine hinterlassene, kinderlose Wittwe, geborne Kilischky, ist di Schwester der in Spontini's Opern vormals hochgefeierten Bravour-Sängerin, Madame Schulz. Er schrieb auch, blos für sich selbst, einige Kleinigkeiten, wovon die Variationen-Parthie über ein Thema des Ballettes: „Alcina," gedruckt ist. —d.

Schürer, Adam, einer der besseren Kirchencomponisten des vorigen Jahrhunderts, stand in der damals Churfürstlichen Capelle zu Dresden, und starb gegen 1780 als ein sehr alter Mann. Außer Messen und vielen anderen Kirchensachen, von denen einige noch jetzt in Dresden mit Beifall aufgeführt werden, schrieb er auch das Pastoral „Galatea," das 1746 zu Dresden zur Aufführung kam, und einige Sinfonien und Flötensachen, die aber sämmtlich Manuscript geblieben sind.

Schürmann, Georg Caspar, zuletzt Herzoglich Braunschweigischer Capellmeister, guter Componist, auch Dichter, Altsänger und Clavierspieler, aus dem Hannöverischen gebürtig. 1693 kam er zuerst nach Hamburg, wo er sowohl in der Kirche als bei der Oper als Altist angestellt ward. 1697 trat er in Herzogl. Braunschweigische Dienste, und dirigirte hier sowohl die Theater- als Kirchenmusik. 1701 schickte ihn Herzog Anton Ulrich nach Italien, um daselbst noch bei den damals berühmtesten Meistern die Musik zu studiren. Nach seiner Rückkunft 1702 ward er zunächst am Hofe des Herzogs zu Meinungen als Capellmeister angestellt, 1707 aber in gleicher Eigenschaft wieder nach Braunschweig berufen, wo er um 1730 starb. Von seinen Werken, von denen aber keins gedruckt worden ist, sind noch die Opern „Alceste" und „Telemachus" bekannt. Außer denselben schrieb er viele Kirchencantaten, auch Tafelmusiken und andere Instrumentalsätze. Zu den Cantaten hatte er meist auch den Text selbst verfertigt.

Schuster, Ignaz, geboren zu Wien am 20sten Juli 1770, und gestorben den 6ten November 1835, diente anfänglich als Sängerknabe,

später als Choralist in der Kirche des Schottenstifts. Sein stets lebendiger Humor, ungetrübte Laune, eine reichliche Dosis Mutterwitz, die seltene Gabe, mit dem strengsten Ernste einen scherzhaften Gegenstand vorzutragen, und durch den eclatantesten Widerspruch in Worten, Mienen und Geberden mit aller Dezenz die Lachlust aufzuregen, — dies qualifizirte ihn bald zum stets willkommenen Gesellschafter in jedem lebensfrohen Zirkel, und brachte endlich den Entschluß zur Reife, auch auf der Bühne sich zu versuchen. Volle drei Decennien über blieb er der erklärte Liebling des Leopoldstädter-Volkstheaters; selbst das Erscheinen des genialen Raimund vermochte nur temporair einzuwirken; schon aus dem Grunde, weil beider individuelle Darstellungsweise wesentlich von einander abwich, und übrigens Schuster eine angenehme Bariton-Stimme zu Gebote stand, welcher er die reinsten, wahrhaft sonoren Falsett-Töne abzugewinnen verstand, und ebendadurch im parodirten Tancred, als falsche Catalani, u. a. so ausserordentliche Sensation erregte. Er gastirte auch mit entschiedenem Erfolge auf mehreren Hauptbühnen Deutschlands, und konnte sich besonders der Gönner-Huld Sr. Majestät des regierenden Königs von Preußen erfreuen. Gründliche Musikkenntnisse verschafften ihm 1820 die Aufnahme in die k. k. Hofcapelle; und daß er gleichfalls in der Setzkunst wohlbewandert war, bezeugen mehrere von ihm componirte Operetten, welche weniger durch gesuchte Originalität, als durch schöne Melodien und harmonischen Fluß sich eingänglich machten, und woraus verschiedene Favorit-Piecen gedruckt erschienen sind. Vorgerückte Jahre bestimmten ihn, für immer die Bühne zu verlassen. Am 14ten October 1835, in dem zu seinem Benefice gewählten Zauberspiele „Sylphide" nahm er Abschied von dem geliebten, u. ihn herzlich liebenden Publicum; es war ein ergreifender Moment wechselseitiger, tiefer Rührung, obschon Niemand ahnete, daß das letzte Lebewohl sogar bis Jenseits sich erstrecken würde; denn, wenige Wochen später, — und der Ehrenmann lag auch schon im Grabe und brachte seine zahlreichen Freunde, die er so oftmals erheiterte, das erstemal zum weinen. 81.

Schuster, Joseph, ward geboren zu Dresden am 11ten August 1748. Sohn eines Musikers und Baßsängers in der ehemaligen Kgl. Polnischen Capelle dort und von der Natur auch mit einem schönen Talente zur Kunst ausgestattet, erhielt er frühzeitig Unterricht in dieser. Sein erster Lehrer war der Componist Schürer. 1765 machte er dann in Naumanns Gesellschaft eine Bildungsreise nach Italien. In Venedig, wo sie sich längere Zeit aufhielten, studirte er unter Girolamo Peri den Contrapunkt, und Naumann gab ihm nebenbei auch noch einige Anweisung in der Composition. Der leichte, gefällige Ton, der in seinen Compositionen herrschte, verschaffte diesen schon damals die freundlichste Aufnahme auf mehreren Theatern Italiens, und ihm, so jung er noch war, auch schon einen gewissen Ruf. Doch sind alle jene Werke, welche er bei diesem seinem ersten Aufenthalte in Italien verfertigte, als Jugendarbeiten bald vergessen worden, so daß jetzt selbst die Namen davon fehlen. 1768 nach Dresden zurückgekehrt, setzte er eine vierstimmige Messe, überreichte sie dem Churfürsten, und 1772 ward er in Folge dessen zum Churfürstlichen Kirchen- und Cammer-Componisten ernannt. 1773 schrieb er die Oper „la fedelta in amore;" sie fand günstige Aufnahme. 1774, gleich nach Vollendung seiner zweiten Oper „l'Idolo cinese," unternahm er, besonders um des Pater Martini zu Bologna nähere Bekanntschaft zu machen, eine zweite Reise nach Italien. Für das Königliche Theater zu Neapel schrieb er hier die Oper „La Didone abbandonata;" für das damals neue Theater zu Ferti „Il Demofoonte," und für Venedig

„l'amore artigiano." 1776 kam er nach Dresden zurück, und die erste Arbeit, welche er vornahm, war die Oper „la Schiava liberata;" dann der „Alchymist" und „die wüste Insel," 1778 nach Venedig berufen, um für die dortige Bühne die „Dido" noch einmal neu umzuarbeiten, benutzte er den Urlaub auch, 1779 für Padua die Oper „Ruggiero e Bradamante," für Neapel „Creso in Media" und für Venedig noch „Le bon Ton" zu schreiben. Sein Ruf in Italien war so groß, daß, als er 1780 eingeladen ward, selbst nach Neapel zu kommen, um zu des Königs Geburtstag noch die Oper „Amor e Psyche" zu setzen, und er diese Einladung wegen Ablauf seines Urlaubs nicht annehmen konnte, der König von Neapel selbst an den Churfürsten von Sachsen schrieb und für Sch. um die Erlaubniß bat. Schon auf der Rückreise nach Dresden begriffen, erhielt er hierauf Befehl von seinem Churfürsten, dem Willen des Königs von Neapel Folge zu leisten, indessen auch das Ernennungs-Decret zum Churfürstlichen Hof-Capellmeister. Reich belohnt und zugleich mit dem Titel eines Königl. Sardinischen Hofcapellmeisters beschenkt, verließ er 1781 Neapel, ließ noch die neue Oper „l'Isola disabitata" zurück, und eilte dann nach Venedig, wo er Hasse traf, der früher in Dresden eine so glänzende Periode seines Lebens zugebracht hatte, und in dieser Erinnerung nun mit Schuster den freundschaftlichsten Umgang pflegte. Sch. mußte auch Hasse's letztes musikalische Werk, eine vierstimmige Messe, mit nach Dresden nehmen, um sie „zur Erinnerung an den treuesten seiner Diener" dem Churfürsten zu überreichen. Von 1782 an, wo er in Dresden eintraf, verließ er nun diese seine Heimath nicht wieder; fortwährend aber war er als Componist für die dortige Bühne thätig. Wir wollen in chronologischer Ordnung die Opern nennen, welche jetzt noch von ihm auf die Bühne kamen: „Marito indolente" (1782), „Il pazza per forza" (1784), „lo spirito di contradizione" (1785), „Gli avari in trappola" (1787, deutsch: „die Geitzigen in der Falle"), „Rubenzahl ossia il vero amore" (1789). Diese Oper war die erste, welche unter seiner eigenen Direction zu Dresden aufgeführt wurde, da er 1787 erst zum wirklichen Hofcapellmeister ernannt worden war, und nun mit Seydelmann das Amt der Direction theilte. Spätere Opern sind: „il servo padrone," „Osmano," „der gleichgültige Ehemann," „Doctor Murner," „Sieg der Liebe über die Zauberei," „Amor prigioniero," „das Laternenfest" und a. Auch im Kirchenstyle lieferte er manches namhafte Werk: eine Passionsmusik, das Oratorium „Ester" (ursprünglich für das Conservatorium Ospitaletto zu Venedig geschrieben), das Orat. „Il Moise riconosciuto," das Orat. „Bettulia liberata," „Gioas re di Giuda," ein Te Deum, Psalmen, Messen, Vespern, Litaneyen ꝛc. Und in der That war er durch jene seine Opern, zu welchen wir wohl noch „i due avari" zuzusetzen haben, einer der beliebtesten Tonsetzer seiner Zeit geworden, wegen ihres äußerst leichtgefälligen Styls, so mußten ihm diese Kirchenwerke auch das Ansehen eines gründlichen Contrapunktisten bringen. Sie, diese Kirchenwerke, namentlich die Messen, sind es denn auch, welche jetzt noch recht gerne gehört werden, während die Opern, als Produkte eines nimmer dauernden Zeitgeschmacks, längst vergessen sind, ja theilweise noch bei Lebzeiten ihres Schöpfers von den Repertoiren wichen. Schuster starb zu Dresden am 24sten Juli 1812. Als das schönste Werk, welches er geliefert hat, und das sich auch wohl am weitesten verbreitete, gilt immer noch die Cantate „das Lob der Musik" von Meisner. Sch. schrieb sie 1783, und 1784 ward der erste Clavierauszug davon gedruckt. Reine Instrumentalsachen hat er wenige hinterlassen: einige Concerte und kleinere Pieçen für Clavier, ein Paar Violinquartette, und wenige Sinfonien für Orchester. In

seinen jüngern Jahren war Sch. ein großer Liebling der Damen, und eben der Witz und die launige Munterkeit, wodurch er sich zu solchem aufgeschwungen hatte, liegt auch in seinen Opern. Alles zu einem komischen Componisten vereinigte Sch. in sich, nur nicht den Ernst, den auch die komische Musik als Kunst von dem Künstler fordert, und durch welchen allein jene nöthige dauernde Bestimmtheit des Ausdrucks sich erreichen läßt. Die Arie „Nur mit sechsen vor dem Wagen" ꝛc., und die Polonaise „Le Donne han tanto inganno," welche auch weltbekannt, sind Meisterstücke komischer Musik an sich, aber eben das, was ihnen eine längere Dauer gesichert hätte, die innige Verschmelzung der Musik mit dem Texte, fehlt ihnen. Gerber nennt daher ganz richtig Sch. den elegantesten Damen-Componisten seiner Zeit. Zu Dresden war Sch. auch Lehrer der Prinzessin Auguste und Leiter der musikalischen Uebungen am Churfürstlichen Hofe überhaupt.

Schusterfleck, s. Rosalie.

Schütz, Gabriel, geboren zu Lübeck am ersten Februar 1633, legte den ersten Grund in der Instrumentalmusik bei dem Rathsmusikus Nicolas Bleyer dort; nachgehends hielt er sich mehrere Jahre zu Hamburg auf; und 1655 unternahm er eine Reise nach Italien, kam indeß nur bis Nürnberg, wo sein Spiel auf der Violdagambe und auf dem Cornet ein so großes Aufsehen erregte, daß man alle Mittel anwandte, ihn dort zu behalten, endlich sogar ihm einen ansehnlichen festen Gehalt aussetzte, bis 1666 die Rathsmusiker-Stelle offen ward, zu der er dann befördert wurde. Schütz galt allgemein für den größten Gambenspieler seiner Zeit. Von Nürnberg aus ward er an viele Höfe geladen, um ihn und sein vortreffliches Spiel kennen zu lernen. Auch beeiferten Dichter und Maler sich, seine Kunst zu verherrlichen. Zu Nürnberg hatte er eine so große Anhänglichkeit gewonnen, daß er alle, selbst die vortheilhaftesten Berufungen, z. B. an den Herzogl. Hof zu Stuttgart, an den Hof des Kaisers Leopold ꝛc., ausschlug. Er starb zu Nürnberg 1711. Unter seinen vielen Schülern zeichnete sich besonders auch sein Sohn

Schütz, Jakob Balthasar, als Violinist aus. Geboren zu Nürnberg am 5ten Januar 1661, erhielt er frühzeitig Unterricht in der Musik. In seinem 10ten Jahre bereits ließ er sich vor dem Markgrafen zu Anspach hören. Heinrich Schwemmer unterrichtete ihn im Singen, und auch in dieser Kunst machte er ungewöhnlich schnelle Fortschritte. In seinem 12ten Jahre ward er Rathsdiscantist zu Nürnberg. Später betrieb er den Gesang jedoch nur als Nebensache; lebte hauptsächlich der Violine und außer dieser auch der Gambe. 1686 trat er als Violinist in die Nürnbergische Rathscapelle. In der Kaiserlichen Capelle, wird versichert, sey damals nicht ein solch geschickter Violinspieler gewesen als unser Schütz. Er starb aber schon am 22sten Januar 1700. Unter seinem Notennachlaß befanden sich mehrere Solo's und Parthien für Violine von seiner Composition.

Schütz, Heinrich, genannt auch Sagittarius und der Vater der deutschen Musik seiner Zeit, ward geboren zu Kösterritz im Voigtlande am 8ten October 1585; im Jahre 1591 aber zogen seine Eltern nach Weißenfels. Seine herrliche Sopranstimme verschaffte ihm 1599 Aufnahme am Casselschen Hofe, wo er in Gemeinschaft mit den jungen Prinzen und Edelknaben den besten Unterricht in Künsten und Wissenschaften erhielt. Zeigte er hiebei auch eine vorherrschende Neigung zur Musik, so ward er doch zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, und 1607 bezog er zu dem Zwecke die Universität Marburg. Als Markgraf Moritz indessen 1609

nach Marburg kam, und seine außerordentlichen Talente wie sein unermüdliches Streben in der Kunst bemerkte, machte er selbst ihm den Vorschlag, das Rechtsstudium aufzugeben, und unter Giovanni Gabrieli in Venedig sich allein der Musik zu widmen. Sch. nahm um so mehr mit Freuden diesen Antrag an, als der Markgraf sich erbot, die Kosten dieses neuen Studiums zu tragen. 4 Jahre lang, bis an Gabrieli's Tod, blieb er in Venedig, und die Compositionen, welche er unter dieses Meisters Augen fertigte, wurden zu den besseren der Zeit gezählt; eine davon kam auch durch den Druck zur Oeffentlichkeit, und als er nach Cassel zurückkam, erhielt er eine Stelle als Musikus am Landgräflichen Hofe. Gleichwohl ließ er, aus unbekannten Gründen, auf einmal die Musik wieder liegen und begann aufs Neue und mit allem Ernste das Studium der Rechte, bis 1615 der Churfürst von Sachsen ihn als Capelldirector nach Dresden berief. Von dem Landgrafen von Hessen erhielt er bei seinem Abschiede eine goldene Kette mit dessen Bildniß zum Andenken. 1628, wo die mancherlei Kriegsunruhen damaliger Zeit Sachsen verheerten, machte er eine zweite Reise nach Italien, gab in Venedig ein Werk geistlicher Sinfonien heraus, und besuchte dann wieder ziemlich alle größeren Städte der italischen Halbinsel. 1634 ging er nach Dänemark; 1638 war er in Braunschweig und Lüneburg, und 1642 abermals in Copenhagen, wo er bei der Feier der Hochzeit des Königs die Musiken dirigirte. Endlich wieder nach Dresden zurückgekehrt, that er Alles, um den dasigen, während der Kriegsjahre ganz in Verfall gerathenen Musikzustand wieder zu seinem früheren Flor zu erheben. Er ward zum Obercapellmeister ernannt, als welcher er noch 3 italienische und einen deutschen Capellmeister unter sich hatte. Gegen Ende seines Lebens mußte er Hartherigkeit wegen seinen Dienst aufgeben, und er starb (zu Dresden) am 6ten November 1672. Hatten die Deutschen auch selbst unter den Stürmen jenes endlos scheinenden Kriegs die Tonkunst nicht aussterben lassen, und wurden Contrapunkt wie Orgelspiel und der concertirende Kirchenstyl fortan gepflegt, so ist Schütz doch in sofern das hohe Prädicat eines Vaters der deutschen Musik nicht mit Unrecht beigelegt worden, als er schon 1628 bei Gelegenheit der Vermählung des Landgrafen von Hessen mit der Schwester des Churfürsten von Sachsen, seines Herrn, wo in Deutschland noch an keinen Theaterstyl gedacht wurde und gedacht werden konnte, eine deutsche Oper, nämlich die „Daphne" von Rinuccini (übersetzt von Opitz), geschrieben haben soll, wenn jetzt auch alle Spuren davon verloren gegangen sind. Und dann gehörten seine Kirchensachen zu den schönsten Producten seiner Zeit. 14 besondere Sammlungen sind davon gedruckt worden, und einige sogar in verschiedenen Auflagen. Als die vorzüglichsten werden die 8stimmige Motette „Jesaia dem Propheten" ꝛc., eine Passionsmusik, und die Psalmen Davids für 8 und noch mehr Stimmen, bis zu vier Chören, bezeichnet. Wenn von den jetzt noch gebräuchlichen Choralmelodien Sch. mehrere zugeschrieben werden, so ist das ein Irrthum. Schon Gerber sah die 103 seiner Melodien zu Davids Psalmen vergeblich mit Fleiß zu dem Zwecke durch, und unter den übrigen geistlichen Gesängen befindet sich auch keine jetzt noch gebräuchliche oder bekannte Melodie Dr. Sch.

Schütze, Friedrich Wilhelm, Lehrer am Freiherrlich von Fletcherschen Schullehrer-Seminar zu Dresden, s. Literatur.

Schütze, Johann Stephan, als theoretisch-ästhetischer Schriftsteller auch in der musikalischen Welt bekannt, Sohn eines nicht reichen aber gebildeten Landmanns zu Olverstädt bei Magdeburg, am 1sten Novemb. 1771 geb., brachte seine erste Jugend unter Verhältnissen zu, welche seine Neigung und

sein Talent nothwendig unterdrücken und erst später zur Entwickelung kommen lassen mußten. Bei einer reizbaren Natur gegen seine beiden Brüder zurückgesetzt, suchte er früh die Einsamkeit und beschäftigte sich mit Vogelfang und Verfertigung künstlicher Dinge, z. B. Sonnenuhren. Uebrigens war er schon in seinem 10ten Jahre im Versmachen geübt, und manch' neckende Reime wurden unter der Jugend vertheilt. Dadurch endlich wurde sein Vater aufmerksam auf seinen Geist, und in seinem 13ten Jahre kam er auf die Domschule zu Magdeburg. Ein unverheiratheter Oheim indessen, der Kaufmann in Magdeburg war, entzog ihn wieder den Wissenschaften, indem er ihn auf sein Comptoir nahm. Lebhafter als je erwachte aber hier sein poetisches Talent. Des Nachts schrieb er kleine Schauspiele. Das bewog endlich, auf viele bittende Vorstellungen, den Oheim, ihn studiren zu lassen. In seinem 18ten Jahre kam er in die Lehranstalt zu Kloster Bergen unter Resewitz, Lorenz und Gurlitt; 1794 nach Erlangen, um Theologie zu studiren; 1795 nach Halle. Hier ward auch sein poetischer Erstlingsversuch bekannt: „die Dorfruinen." Ein Versuch der Theorie des Reims erschien 1802. Als Hofmeister in das Haus des Consistorialraths Funk aufgenommen, dichtete er viele Romanzen und Balladen, auch Schauspiele, die selbst Iffland mit Beifall aufnahm. 1804 ging er nach Dresden und später nach Weimar, wo er seinen festen Wohnsitz nahm. Wir übergehen seine weiteren poetischen Versuche, als nicht zur musikalischen Literatur gehörig. 1811 übernahm er die Herausgabe des „Taschenbuchs für Liebe und Freundschaft." 1818 erschien seine „Theorie des Komischen," die, ungeachtet ihrer wenig vorherrschenden musikalischen Haltung oder ihrer geringen speciellen Anwendung auf die musikalische Composition, von keinem Tonsetzer, der aus tieferen Gründen seine Kunst treibt, unstudirt bleiben sollte. Merkwürdig für die musikalische Theorie war Sch. auch schon früher geworden durch eine Abhandlung in der Zeitung für die elegante Welt (1806): „Kann die Lyrik den Character des Menschen ausdrücken?" — Redacteur des „Journals für Kunst, Literatur, Luxus und Mode" legte er auch in dieser Zeitschrift viele Aufsätze musikalisch-ästhetischen Inhalts nieder, und seit 1825 nahm er endlich auch Theil an der Zeitschrift „Cäcilia." Unter den Aufsätzen, welche er in dieselbe lieferte, heben wir hervor: „Ueber den Text der Oper Euryanthe" (1825 pag. 42 ff.), „über das Verhältniß der Musik zu den übrigen schönen Kstn." (Bd. 3 pag. 15 ff.), und „über Bestimmtheit in der Musik" (1828, pag. 137 ff.). Was Irriges oder Schiefes vielleicht Sch's Ansichten hie und da enthalten, fällt lediglich auf Rechnung seiner zu wenig praktischen musikalischen Kenntnisse; diese gewonnen würde er unstreitig zu den ersten Theoreten unserer Kunst als solcher gehören. Dr. Sch.

Schwaan, Friedrich, ist der wenig gekannte Name eines tüchtigen Musikmeisters, den sein sonderbares Geschick an Deutschlands nördliche Gränzmarken, nach Rostock, verschlug. Er wurde am 22sten Februar 1774 zu Birnbaum, einem polnischen, jetzt Königlich preußischen Städtchen, geboren, und schon von Kindesbeinen an übte die Tonkunst auf ihn einen unwiderstehlichen Zauber. Leider aber fand sich in dem einsamen Wohnsitze kaum irgend eine Veranlassung zur Befriedigung dieser, fast bewußtlos aufkeimenden Leidenschaft; und der Kleine zählte bereits 8 Lebensjahre, als glücklicher Weise eine ambulirende Schauspielertruppe einwanderte, das geräumige, städtische Holzmagazin zu einem Musentempel umwandelte, unter den musikalischen Einwohnern mit vieler Mühe 10, wenigstens halbbrauchbare Subjecte heraussuchte, und von diesen die damals sehr beliebte Pleyel'sche Sinfonie,

D-dur, 12tes Werk, durchprobiren ließ. Das denkwürdige Ereigniß verbreitete sich gleich einem Lauffeuer, und erweckte besonders in dem feurigen Knaben ein sehnsüchtiges Verlangen; er schlich hin zur hölzernen Hütte und horchte zu von Aussen den Wunderklängen, wovon seine Imagination schlechterdings keinen Vorbegriff hatte. Freudenthränen entströmten seinen Augen, alle Gefühle lößten sich auf in beseligende Wonne, und flehentlich bestürmte er nun die Aeltern, ihm doch Violinspielen lernen zu lassen. Aber er fand nur taube Ohren; der Vater selbst trieb Kaufmannschaft, und auch der Sohn sollte, trotz dem erklärtesten Widerwillen, dazu sich bequemen. Da wurden nun monatlang Sparpfennige zusammengesammelt, und — wie selbe zu einem Thaler angewachsen — die frühere Bitte erneuert: dafür eine Geige kaufen zu dürfen. Das Vaterherz ward von Mitleid bewegt; zwei Thaler wurden noch zugelegt, und damit ein ziemlich brauchbares Instrument angeschafft. Nun hing wirklich der Himmel voller Geigen, und des hochbeglückten Jungen Entzücken kannte keine Gränzen. Ein Schulkamerad, des Stadttrompeters Erstgeborner, der ganz leidlich die Violine zu streichen verstand, ließ zum Lehrmeister sich herbei; in einer abgelegenen Stube, um die Eltern mit dem sogenannten Gekrazze und Gedudel nicht zu molestiren, fand fleißig die Scalenübung statt; und wie es nun allmählig mit dem Fingersatz, mit der Noteneintheilung und Taktsicherheit etwas vorwärts ging, ward das Wagestück versucht, des Vaters Lieblings-Melodie „Nachtigall ich hör' dich singen," einzutrichtern, und dieser eines Tages damit ganz unvorbereitet überrascht. Das wirkte; versetzte die eingefleischte Handels-Seele in die heiterste Laune, und hatte die lang gewünschte Bewilligung zur Folge, nunmehr ordentlichen Unterricht nehmen zu dürfen, so gut als es eben die beschränkten Localverhältnisse gestatteten. Aber das Leben im Vaterhause war übrigens kein zu beneidendes Wohlleben; die paternelle Obergewalt herrschte dort mit spartanischer Strenge; der geringste subordinationswidrige Jugendfehler wurde körperlich abgestraft; wie nun einmal der jetzt beinahe 15jährige Jüngling wegen eines unbedeutenden Vergehens, woran er obendrein noch schuldlos war, die unbarmherzigste Züchtigung erdulden mußte, da erwachte das sclavisch unterdrückte Selbstgefühl; empört im Innersten, von Zorn übermannt, entfloh er, und lief hinaus in die weite Welt, seine kümmerlichen Tage — nach der Handwerksgesellen Terminologie — durch Fechten fristend. Von fremden Wohlthaten kargte er so lange, bis er sich im Besitz jener Summe sah, die er zur Anschaffung eines neuen Instruments benöthigte. Mit diesem zog er nun herum als Lyrant, auf gut Glück, siebenthalb Jahre lang, bald mit Seiltänzern, Kunstreitern, Dorfhistrionen, u. s. w., bald für eigene Rechnung; und wo nur immer Musik zu hören war, mußte der letzte Groschen herhalten, sollte er auch vom Munde abgedarbt werden. Endlich, in einer Herberge, 2 Meilen vor Rostock, gerieth ein Zeitungsblatt in seine Hände, worin der damalige Stadtmusikus Panenberg junge Leute zum Musikstudium aufforderte. Sch., des unstäten Vagabundirens übersatt, machte kurzen Prozeß, wanderte am Pfingstabend d. J. 1795 in Rostocks Mauern ein, meldete sich, bestand ritterlich die Probe, wurde als Lehrling angenommen, und blieb, nach erfolgter Freisprechung, noch 11 Jahre bei seinem wackern Präfect in Condition. Von nun an etablirte er sich selbstständig, gab Unterricht in verschiedenen Zweigen, und zählt gegenwärtig die Kinder seiner einstigen Eleven wieder zu seinen Schülern. Schon beim Beginnen seiner Lehrzeit hatte der todtgeglaubte Sohn ein reumüthiges pater peccavi in die Heimath gesendet; General-Pardon kam zurück; zweimal besuchte inzwischen die greise

Mutter ihn im häuslichen Familienzirkel, und auch er sah 1817, wohl zum letztenmale, die Wiege seiner Kindheit, die geliebte Vaterstadt wieder. Sch. spielt fast alle Instrumente, Fagott und Contrabaß mit großer Fertigkeit; er componirte auch Manches, meist nur als Naturalist, legt aber selbst nicht den geringsten Werth darauf; sein Kunstenthusiasmus flammt auch im vorgerückten Alter noch mächtig empor; Haydn, Mozart, und Beethoven waren, sind und bleiben die Idole abgöttischer Verehrung; und wenigstens dient sein Lebensabriß zum Beweise, daß selbst die drückendsten Verhältnisse auf die wahre Bestimmung nicht immer nachtheilig einzuwirken vermögen.

18.

Schwäbisch, s. Nationalmusik und Volksmusik (Lied). Auch bezeichnete man mit „Schwäbisch" früher wohl eigene Tänze, die besonders bei den Schwaben üblich seyn sollten, wie die Allemande und den Ländler; doch waren diese keine eigentl. schwäbischen Volks- oder Nationaltänze, sondern der Tanz, den man unter dem Namen „schwäbischer Tanz" zu verstehen hat, ist kein anderer als der Walzer (s. d.), der ehedem auch Schleifer oder Dreher hieß. Im Uebrigen vergl. auch den Art. Tanz. a.

Schwach, in der Musik wie überall der Gegensatz von stark (piano), doch gebraucht man als technische Termination das Wort hier auch im Sinne von schlecht, z. B. schwacher Takttheil statt schlechter Takttheil; schwache Taktzeit (Aufschlag) statt schlechte Taktzeit. Welche Zeit ꝛc. darunter zu verstehen, besagt der Art. Takt und Takttheil.

Schwachhofer (oder — höfer), Ignaz, Joseph, Andreas und Anton, 4 Brüder, alle 4 gute Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, und sämmtlich auch in der damaligen Churfürstlichen Capelle zu Mainz, ihrem Geburtsorte, angestellt. Ignaz ward indessen später zum Concertmeister in derselben befördert. Ihre höchste Blüthezeit fällt ohngefähr in die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Joseph und Andreas hatten auch das Violoncell geübt, und als Ignaz und Anton mit Tode abgingen (um 1770), gaben auch sie die Violine auf, und wirkten auf dem Violoncelle in der Capelle mit. Beide waren noch 1784 am Leben, und versuchten sich damals auch in der Composition. Zu Paris wurden 15 Duette für 2 Violoncell's von ihnen gedruckt, und andere Violoncellsachen ihrer Composition verbreiteten sich durch zahlreiche Abschriften.

Schwachhoffer, Therese, Sängerin, s. Eunicke (Mad.).

Schwägel, s. Schwiegel.

Schwanberg (nicht Schwanberger), Johann Gottfried, geboren zu Wolfenbüttel am 28sten December 1740 (nicht 1737), bildete sich Anfangs nach Graun, ward dann aber vom Herzoge von Braunschweig nach Italien geschickt, um hier die Musik zu studiren. 6 Jahre blieb er in Italien. Am längsten verweilte er zu Venedig, wo er außer Hasse's belehrendem Umgange Latilla's und Saratelli's Unterricht in der Composition genoß. Indeß muß Hasse's Umgang fast von größerem Einflusse auf sein außerordentliches Talent gewesen seyn als der wirkliche Unterricht dieser Meister, denn in allen seinen späteren Werken finden sich Hassesche Ideen, und ein Streben darnach, das mehr als eine bloße Vorliebe, ein bloßes Nachahmen des angenommenen Musters, — eine wahre Heranbildung in der Manier dieses letzteren verräth. Nach seiner Rückkunft aus Italien ward Sch. zum Hofcapellmeister in Braunschweig ernannt. Wenn aber auch von dem Zeitpunkte an einer deutschen Kunstanstalt vorstehend, setzte er gleichwohl, aus

eigener Wahl, keinen deutschen Text in Musik. Alle seine Vocalsachen sind italienisch, bis auf ein Paar Trauer- und Kirchencantaten, die in Musik zu setzen ihm ausdrücklich aufgegeben war, weil sie bei feierlichen Hofgelegenheiten, z. B. der Todtenfeier der Herzogin, aufgeführt werden sollten und die Texte ausdrücklich zu dem Zwecke gedichtet waren. Die schöne Arie „Wohlthat des Lebens," welche man noch von ihm besitzt, war auch ursprünglich italienisch, aus der Oper „Issipile"; Hofrath Eschenburg erst verfertigte den deutschen Text dazu. Seine Opern sind: „Adriano in Syria" (1762), „Solimano" (1762), „Ezio" (1763), „Talestri", „la Didone abandonata", „Issipile" (1766), „Zenobia," „il Parnasso accusato e difeso," „Antigono," „Romeo e Giulia" (1782), „Olympiade," „il Trionfo della Costanza," und „Apollo" (diese, deutsch: „Apollo's Ausspruch," jedoch nur ein Prolog). In allen diesen Opern ist die reizendste, angenehmste Melodie vorherrschend, und auch die Instrumentalbegleitung nicht ohne Effect. Sie hatten Sch. den Ruf eines der glücklichsten und gewandtesten Componisten seiner Zeit verschafft. König Friedrich II. berief ihn noch kurz vor seinem Ende nach Berlin; allein der Herzog von Braunschweig versagte ihm den Abschied, und die Pflicht der Dankbarkeit fesselte ihn an den Braunschweigischen Hof. In seiner Jugend glänzte er auch als Clavierspieler, und die noch vorliegenden Clavierconcerte und Sonaten seiner Arbeit können Zeugniß geben von seiner, in Berücksichtigung der Zeit, großen Fertigkeit. Außer diesen schrieb er an reinen Instrumentalsachen mehrere Concerte und Trio's für die Violine. Schwanberg starb zu Braunschweig am 29sten März (nach Anderen am 5ten April) 1804, also in einem Alter von 64 Jahren. Dr. Sch.

Schwanengesang. Im Alterthume war der gemeine Schwan dem Apollo geheiligt, und hatte von diesem seinem Schutzgott die Gabe der Weissagung, welche sich jedoch nur auf ihn selbst beschränkte und zwar auf das Vorherwissen seines Todes. Während man den Schwanen nun einen besonderen Gesang zuschrieb, den sie bisweilen von sich hören ließen, so war er in den Stunden vor ihrem Sterben schöner, reizender und anhaltender; daher Schwanengesang als seltener, rührender Gesang gilt, auch von schönen Liedern, welche Dichter oder Componisten kurz vor ihrem Ende gedichtet, oder Sänger und Virtuosen zu dieser Zeit gesungen oder gespielt haben. Weil man indeß Schwäne gewöhnlich in Griechenland nicht singen hörte, so verlegte man sie nach dem fabelreichen Hesperien und zwar an den Eridanos und die Küste des Ligyerlandes. In neuerer Zeit haben die Naturforscher, besonders die Franzosen, sich mit der Untersuchung des Schwanengesanges beschäftigt, und ihre Beobachtung bestätigt das Singen oder wenigstens, daß die Schwäne harmonische Töne von sich geben. Offenbar aber galt ihre Untersuchung dem Singschwan, der auch namentlich zur Sage von dem Singen des Schwans Anlaß gegeben haben soll. Dieser Singschwan, auch schwarzschnäbeliger Sch., wilder Sch., musicus, hat eine krumm gebogene Luftröhre und ist in der That zur Hervorbringung klangreicher Töne geschickt, die von fern einem schönen Glockengeläute gleichen. Er wohnt im höchsten Norden; kommt aber im Winter an die Küste, ja bis nach Deutschland, auch Holland und Frankreich, Klein-Asien, Aegypten ꝛc. und wird von den Bewohnern der nördlichen Gegenden selbst gegessen.

Schwärmer, s. Rauscher.

Schwartzkopf, Theodor, zuletzt Herzogl. Würtembergischer Capellmeister zu Stuttgart, blühete schon um 1680 als Componist. Damals war er indeß nur Hofmusikus zu Stuttgart; das Directorium erhielt er 1697.

Sein Tod fällt in die 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Vorhanden sind von seinen Werken noch mehrere 4stimmige Messen, Psalme und Hymnen mit Instrumentalbegleitung, unter dem Titel: Fuga Melancholiae harmonica, und eine andere Sammlung Psalme für 1 bis 6 concertirende Stimmen mit Instrumenten (Stuttgart 1697).

Schwarz, 1) Andreas Gottlob, einer der ausgezeichnetsten deutschen Fagottisten des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Leipzig 1743, und lernte sein Instrument bei dem Hofmusikus Müller in Carlsruhe; machte als Mitglied eines Hautboistencorps den siebenjährigen Krieg mit, und kam dann 1770 nach Stuttgart, wo er vorher schon, unter Jomelli's Direction, eine Zeitlang Dienste in der Herzoglichen Capelle gethan hatte. 1772 ward er von hier als Cammermusikus in die Markgräfliche Capelle zu Anspach berufen. Große Reisen, welche er später, namentlich in den 80er Jahren, nach Frankreich, England, die Niederlande und durch Deutschland nach Polen unternahm, verbreiteten seinen Ruf durch halb Europa. Daß er in Rußland gewesen sey, wie Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon meldet, ist eben sowohl ein Irrthum, als daß Sch. durch einen kurzen Athem am Vortrage größerer Passagen gehindert worden sey. Sch. war für seine Zeit in jeder Beziehung ein vollkommener Virtuos auf seinem Instrumente. In London, wo er den ganzen Winter 1784 hindurch sich aufhielt, erregte er großes Aufsehen; nicht minder in Paris, Amsterdam, Berlin, Wien und anderen größeren und kleineren Städten. Er starb zu Anspach am 26sten December 1804. Als Componist war er nur durch ein Concert und ein Solo für den Fagott bekannt geworden. — 2) Christoph Gottlob Sch., ältester Sohn des vorhergehenden und von demselben ebenfalls zu einem tüchtigen Fagottvirtuosen gebildet, ward zu Ludwigsburg, der zweiten Würtembergischen Residenz, am 12ten September 1768 geboren. Frühzeitig auf seinem Instrumente zu einer bedeutenden Fertigkeit gelangt, nahm ihn der Vater auf ziemlich allen seinen Reisen mit. In London engagirte ihn der Prinz von Wallis als Cammermusikus. 1787 indessen ward dessen Capelle aufgehoben, und Sch. kehrte nun nach Deutschland zurück, ward aber bald in die Königl. Capelle zu Berlin berufen, wo er nun auch als Componist mit mehreren wohlgelungenen Fagottsachen auftrat, die ihrer Zeit viele Theilnahme fanden, jetzt indessen, bei der großen Erweiterung, welche der Fagott und mit ihm seine Kunst zu blasen erhalten hat, weniger brauchbar seyn dürften. — 3) Eberhard Friedrich Sch., zweiter Sohn von Andreas Gottlob, geboren zu Anspach 1775, bildete sich in des berühmten Anton Janitsch's Schule zu einem tüchtigen Violinisten, und, durch eigene Uebung besonders auch zu einem guten Clavierspieler. 1795 erhielt er ein Engagement als Violinist in der Kgl. Preußischen Capelle zu Berlin, das er auch nie wieder verlassen hat.

Schwarz, 1) Jakob, berühmter Orgelbauer, war Jesuit und lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Von den Werken, welche er erbauet hat, wird vorzugsweise die 25stimmige Orgel in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Glogau genannt. 1734 ward dieselbe fertig. — 2) Thomas Sch. (auch Schwartz geschrieben), Böhme von Geburt und Laienbruder der Gesellschaft Jesu, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Orgelbauer. 1747 bauete er unter anderen die 3 schönen Werke in der Hauptkirche St. Niklas zu Prag. Das größte davon enthält 44 klingende Stimmen und 2304 Pfeifen. Auch das vortreffliche Werk in der ehemaligen Jesuiterkirche zu Mariaschein ist von diesem Meister erbauet worden.

Schwebung, sagen Einige, aber wohl nicht ganz richtig, für Bebung (s. d.). In der Orgelbaukunst ist es eine Art kleiner Tremulant (s. d.). a.

Schweden, schwedische Musik, s. Skalden und Skandinavien.

Schwegler, Johann David, Componist und Virtuos auf der Hoboe, geboren zu Endersbach am 7ten Januar 1759 und gestorben zu Stuttgart als Mitglied der dasigen Hofcapelle 1817, erhielt seine Bildung in der ehemaligen sog. Carlsacademie zu Stuttgart (vom Herzog Carl gegründet), und widmete sich hier zunächst, 10 Jahre lang, der Stuccaturkunst, vertauschte dieselbe später jedoch mit der Musik. Mehrere Male erhielt er als Virtuos den Preis in dieser Academie. Für sein Instrument schrieb er im Ganzen 16 Concerte, 4 Doppelconcerte, ohngefähr ein halbes Dutzend Quartette, wohl eben so viele Trio's und Duo's, und ein Dutzend Solo's; außerdem nun aber auch noch Concerte, Duette, Solo's ꝛc. für Horn, Clarinette (für diese unter anderen auch ein Paar gute Doppelconcerte), Flöte, und Harmoniemusiken, Lieder und andere Gesänge mit Clavierbegleitung ꝛc. Alle Werke Sch's zeichnen sich durch angenehme Melodien und einen correcten Satz aus. Am längsten haben sich seine Harmoniemusiken im Andenken erhalten. A.

Schwehr, 1) Johann Georg, geboren zu Neustadt an der Aisch 1643, folgte seinem Vater, als dieser dritter College an der Schule zu St. Jakob in Nürnberg wurde, und kam 1669 daselbst auf das Seminar Candidatorum ministerii, ward 1671 Cantor und College zu St. Jacob, und 1683 Präceptor an der Sebalder-Schule und Cantor an der Aegidienkirche, als welcher er 1704 starb. Sein Sohn — 2) Johann Christoph, geb. 1672, wurde 1705 Präceptor an der Sebalder-Schule, und 1727 Cantor, als welcher er am 29sten Mai 1741 starb. Beide Schwehr, Vater und Sohn, waren ausgezeichnete Choralisten und vorzügliche Lautenspieler. In ersterer Hinsicht sollen sie zu ihrer Zeit nicht ihres Gleichen gehabt haben. So heißt es wenigstens in der Bayreuthischen Gelehrten-Zeitung.

Schweigezeichen, dasselbe was Pause (s. d.).

Schweighofer, Johann Michael, der älteste Sohn des bekannten Pianoforte- und Orgelbauers in Wien, geboren daselbst 1806, erlernte das Geschäft bei seinem Stiefvater Johann Promberger (s. d.), welcher sich dessen artistische Ausbildung so eifrig angelegen seyn ließ, daß der 19jährige Jüngling bereits hinlänglich befähigt war, in der Welt sich umsehen zu können. Im Frühjahr 1825 trat er die große Tour über München, Stuttgart, Karlsruhe, Straßburg, nach Paris und London an, arbeitete aller Orten bei den ersten und berühmtesten Meistern; besuchte im Rückweg Holland, die Rheinstädte, Helvetien, Italien, Tyrol, Süddeutschland, Berlin, Breslau, Prag, Lemberg, Warschau, Odessa, und kehrte nach einem in reger Thätigkeit dahingeschwundenen Lustrum wieder zum heimathlichen Heerde zurück, mit also reichen Erfahrungen und vielseitigen Kenntnissen ausgerüstet, daß er bald nachher ein selbstständiges Etablissement zu begründen im Stande war. Dieses gedeihet seit 1832; erfreut sich des besten Fortgangs, und gewinnt, indem seine Fabricate die Vorzüge eines schönen Tones, dauerhaften Mechanismus, und höchst solider Structur besitzen, immer noch einen ausgebreiteteren Ruf. — 18

Schweitzer (Andere schreiben auch Schweizer), Anton, geboren

zu Coburg 1737, ward wegen des außerordentlichen Talents, welches er in seiner Jugend für Musik offenbarte, von seinem 10ten Jahre an auf Kosten des damaligen Herzogs von Sachsen-Coburg in derselben gebildet. Seine ersten Lehrer waren verschiedene Meister, die zu jener Zeit in Coburg lebten. Nachgehends studirte er die Composition aber noch bei dem Capellmeister Kleinknecht in Bayreuth. Nach einem längeren Aufenthalte daselbst, den er mit aller Sorgfalt für seinen Zweck verwandte, ward er nach Hildburghausen berufen, wo die Oper damals im höchsten Flore stand, und er 1759 mit Dittersdorf ein enges Freundschaftsbündniß schloß. Der Herzog ernannte ihn zum Musikdirector und schenkte ihm zugleich die Mittel zu einer Bildungsreise nach Italien, auf welcher er nicht weniger als 3 Jahre zubrachte. 1772 folgte er von Hildburghausen einem Rufe als Director des Herzogl. Theater-Orchesters nach Weimar, und blieb daselbst bis zu dem unglücklichen Schloßbrande, nach welchem er mit der Seilerschen Schauspielergesellschaft nach Gotha wanderte, und hier die Stelle eines Herzogl. Hofcapellmeisters erhielt. Schon in Hildburghausen hatte er sich als dramatischer Componist hervorgethan. Außer mehreren Ouverturen und anderen Musiken, welche er zu verschiedenen Schauspielen verfertigte, wie „Richard III.," „der Bürgerl. Edelmann," „Philemon und Baucis," „der Edelmann als Wucherer," „das öffentliche Geheimniß," „Clavigo" und a., schrieb er folgende Opern und Operetten, „Elysium," „Alceste," „die Dorfgala," „der lustige Schuster," „Apollo unter den Hirten," „Aurora," „die Wahl des Herkules," „die Stufen des menschlichen Alters," „Walmir und Gertrud," „Erwin und Elmire," „das Fest der Thalia," „Rosamunde," die beiden Monodrame „Polyxena" und Pygmalion," und die beiden Ballette „die Amazonen" und „die Waffen des Achilles." Für seine gelungenste Arbeit im Fache der großen Oper wird allgemein die „Alceste" gehalten; und dann das lyrische Melodram „Polyxena," das eine wahre Berühmtheit erlangte. Mehrere der Opern so wie dieses Melodram sind auch, theils im Clavierauszuge theils in Partitur, gedruckt worden, und einige sogar noch nach seinem Tode. Jetzt gehören sie freilich sämmtlich der Vergangenheit an; nur für die Geschichte noch von einiger Ausbeute und hinsichtlich ihrer einfach schönen Melodien dem Studium von Werth. S's letztes Werk war eine Kirchenmusik, welche bei Gelegenheit der Landtagseröffnung zu Gotha aufgeführt werden sollte, aber von ihm nicht einmal mehr ganz vollendet wurde. Er starb am 23sten November 1787. Von seinen Instrumentalcompositionen vermögen wir keine namhaft zu machen.

Schweiz — schweizerische Musik. Wie die Literatur, so ist auch die Kunst und besonders die musikalische Kunst in der Schweiz ein Zweig der deutschen, ja genau betrachtet ziemlich ganz deutsch. Der Schweizer befand sich niemals in Verhältnissen und sein innerer wie äußerer Zustand waren, so weit die Geschichte reicht, niemals auf so lange von einer alle Lebenspulse durchdringenden Conjunctur nach Außen befreit, daß er in und aus sich selbst hätte eine vorherrschende Cultur der Kunst entwickeln können. Das wenige Eigenthümliche, was er in dieser Hinsicht besitzt, ist alt, sehr alt, und rührt noch aus der Zeit eines nomadischen Hirtenlebens einiger seiner Stämme her; greift aber eben deshalb auch, so geringfügig es aus demselben Grunde seyn muß, so tief in sein ganzes Lebenssystem ein, und ist so eng mit seiner ganzen, inneren und äußeren, Natur verwachsen, daß es, wie die Geschichte lehrt, oft die wunderbarsten Wirkungen in ihm und auf ihn hervorbringt, und diese Wirkungen, wenn auch nicht mehr als unlösbare Räthsel, so doch stets als höchst seltsame Erscheinungen angesehen

werden müssen. — Die ersten Bewohner des Landes zwischen dem Rhein, dem Jura, den Savoyer und den Tyroler-Alpen, welches wir zusammen die Schweiz nennen, waren keltischen Ursprungs, und so haben wir denn auch, wollten wir auf eine Urgeschichte der Musik in der Schweiz zurückgehen, dieselbe bereits in dem Artikel über keltische Musik geliefert. Indeß hielt sich derjenige keltische Völkerstamm, welcher von Nordost her in die Schweiz einwanderte und sich Helvetier nannte, weit weniger lange in Frieden als jeder andere verwandte Stamm, der seinen Zug nach anderen Gegenden hin nahm, und konnte somit auch eine nur weit geringe Aufmerksamkeit auf seine innere Cultur richten, mit welcher die der Musik in engster Verbindung gestanden wäre. Schon 113 v. Chr., als die Cymbern und Teutonen in Gallien einfielen, schlossen sich ihnen 2 helvetische Volksstämme, die Tiguriner und Tugener, an und halfen die Römer überwinden, und die Siege, welche sie unter ihrem Anführer Divico über Römische Feldherren, wie Cassius und Piso, 107 v. Chr. erfochten, impften ihnen gleichsam eine solch unersättliche Kriegslust ein, daß sie nun, selbst mit Hintenansetzung aller weiteren Cultivirung nach Innen, wie heimathlose Schaaren auf Eroberungen auszogen, bis Julius Cäsar sie in ihre Gebirge zurücktrieb, und ihnen hier Römische Sitten, Gesetze und Verfassung vorschrieb, die wahrlich nicht geeignet waren, so sehr die Helvetier die Musik im Ganzen liebten, derselben einen auch nur einigermaßen höheren Aufschwung zu verschaffen. Im Gegentheil unterdrückte das strenge Joch, unter welchem die Helvetier während der Römischen Herrschaft lebten, mit dem Gefühle der Freiheit auch jede Stimmung für erheiternde Kunst, die vielleicht noch in dieser oder jener Brust sich regte. An Wohlstand und Lebensüppigkeit nahmen sie zu, aber an Sittlichkeit und Freiheit ab, und dies sind doch die Pflanzgärten, in denen allein nur ein regeres Kunstleben gedeihen kann. So schweigt die Geschichte viele Jahrhunderte hindurch von irgend einem künstlerischen Treiben in der Schweiz. Es war eine Zeit des ewigen Kampfes der Freiheit mit der Sklaverei, und alle Musik nur ein Angstruf jener unter dem furchtbaren Schwerdte fremder Gewalt. Selbst nach Einführung des Christenthums im 6ten und 7ten Jahrhunderte, womit ziemlich in allen Ländern doch der musikalischen Kunst ein neues, unermeßlich belebendes Element zufloß, und das auch hier, in der Schweiz, wie überall bald die Gründung mehrerer Klöster und Stifter nach sich zog, ward die Sache noch nicht anders. Die Prälaten und Aebte von St. Gallen, Einsiedeln, Seckingen ꝛc. erlangten im 9ten und 10ten Jahrhunderte bereits unermeßliche Reichthümer und eine der Krone selbst gefährliche Macht, aber zum Vortheil der Musik in ihren Klöstern machten sie im Ganzen von derselben nur sehr wenig Gebrauch. Auch einzelne Städte und Stände nahmen mit Riesenschritten an Wohlhabenheit und mancherlei Gerechtsamen zu; indeß duldete die ewig schwankende Oberherrschaft des Landes noch immer nicht eine sorgsamere Pflege der Kunst, und es war jenes große Ansehen, das viele Städte und Klöster bis ins 16te Jahrhundert in der Schweiz hatten, mehr aus einem rein materiellen Gewinn und der Entwickelung einer besonderen physischen und politischen Kraft, als dem Offenbaren einer geistigen und zumal künstlerischen Ueberlegenheit hervorgegangen. Zürich, das vor allen übrigen Städten hervorblühete, ward in dieser Hinsicht begünstigt durch seine Lage am See und auf dem Handelswege zwischen Italien und Deutschland, auch durch den Sitz zweier reichen Stifter und der Landvögte, der viele Gewerbetreibende und Handelsleute anzog; Basel erhielt als Bischofssitz und als Gränzstadt zwischen Deutschland und Bur-

gund eine große Bedeutsamkeit; Schaffhausen hatte sein Emporblühen dem Kloster Allerheiligen und auch seiner Lage zu danken, da wegen des nahen Rheinfalls auf dem Rhein heruntergeschiffte Waaren hier ausgeladen werden mußten; Solothurn durch das von Pipin dem Kurzen gestiftete St. Ursusmünster; Luzern durch die große Handelsstraße zwischen Deutschland und Italien. Nur das Kloster St. Gallen, das bekanntlich viele Jahrhunderte hindurch ein hochberühmter, aber auch wohl der einzige Sitz der Wissenschaften in der Schweiz war, that sich einigermaßen auch durch die Pflege der Kunst hervor. Es hatte einige Kirchenmusik und selbst Lehrer der Musik und vorzüglich des Gesanges in seiner Schule angestellt; doch über die Kirche hinaus erstreckte sich seine Wirksamkeit auch nicht, und es erscheint daher gar nicht ungereimt, wie Andere, der Geschichte indeß vielleicht ganz unkundig, schon behaupten wollten, daß Rossini in seiner Oper „Tell" Tyroler als Sänger in dem Gefolge des Landvogts Geßler auftreten läßt. Eine tiefe Charakteristik ist dies sogar für die alle geistige Selbstthätigkeit erstickende Gewalt, welche in jenen Jahrhunderten verschiedene Fremdherrschaften, zuletzt die Oesterreicher, über die Helvetier übten. Des Schweizers angestammteste Musik ist der Gesang, aber bis in die jüngsten Jahrhunderte herauf verhielt theils das Schwerdt, theils die Unlust unter dem zur Wahrung seines Lebens stets fertigen Bogengeschütz seine Stimme, und auch die aus fremdem Dienst Heimkehrenden mochten für ihre Erzählung des Gesehenen und Gehörten in anderen Städten und Ländern kein williges Ohr finden. Nur allein die drei Hochcantonen Schwyz, Uri und Unterwalden, die wie ein freies Hirtenvolk lebten, und niemals eine Oberherrschaft anerkannten und so wenig von den Römern als den Burgundern auch überwältigt werden konnten, stimmten auf ihren Bergen noch ein frohes, frisches, lebenskräftiges Lied an, und von ihnen her schreibt sich denn auch, was wir an eigentlicher Nationalmusik in dieser Stunde noch in der Schweiz finden: der Kuhreihen (Rans des vaches) und das Alpenhorn (s. d.), welche die Basis aller späteren Nachahmungen in Liedern und Instrumenten (Schallmey) bilden, und dort schon, von jenen Hochcantonisten, im 12ten und 13ten Jahrhunderte gebraucht wurden. Mit dem Heldenkampfe bei St. Jacob endlich 1444 und dem bei Wolraw 1446 hatten die Schweizer sich eine dauernde Selbstständigkeit errungen, und sicher wäre nun auch für die Kunst eine schönere, goldenere Zeit erblüht, hätten nicht Zwistigkeiten im Inneren wieder den kaum geschlossenen Frieden gestört und die durch Jahrhunderte hindurch genährte Lust und Gewöhnung des kräftigen Bergbewohners an kriegerische Unternehmungen auch neue Unruhen nach Außen damit in Verbindung gebracht. Dazu kam eine neue Demoralisirung, selbst der Geistlichen, die zu Anfange der Einführung der christlichen Religion doch, mittelst ihres unermeßlichen Ansehens, einen wohlthätigen Einfluß auf als Schweizerische Volk in dieser Hinsicht geübt hatten, und sie trat hier in einer um so scheußlicheren Gestalt und fürchterlicheren Verbreitung auf, als keine Fürsten und kein reicher Adel die Ueppigkeit und das Wohlleben der Prälaten und Klostergeistlichen entschuldigten. Als die Kirchenreformation in Deutschland anfing, war in der Schweiz jede Ehrfurcht vor der Religion längst verschwunden, und wie sein Mund Nichts sang als höchstens ein liederliches Lied und sein Ohr sich an Nichts mehr ergötzte als höchstens an dem Klaggeschrei der durch sein Kampfgeschoß getroffenen Sterbenden und dem Rasseln der Trompete und Geschütze, so war aus seiner Kirche längst jedes erhabene Lied gewichen. Nun aber war es auch nicht Luther, dieser Held des Gesanges, der singend gleichsam sein großes Werk der

Reformation vollbrachte, welcher zuerst bei den, in solchem Zustande dafür leicht empfänglichen Schweizern gegen den Ablaß predigte, sondern der Pfarrer Ulrich Zwingli zu Zürich, dem nach mehreren anderen Männern endlich auch der große Calvin folgte, und die Einfachheit des Calvinischen Gottesdienstes, welche in der ganzen protestantischen Schweiz angenommen wurde, vermochte ebenfalls nicht sehr fördernd auf die Musik zu wirken, während auf der anderen Seite auch die Katholiken durch die eingetretenen inneren und äußeren Zerwürfnisse der Kirche mehr als in irgend einem anderen Lande von dem, was ihrem Gottesdienste eigentlich jene erhabene Pracht und anziehende Herrlichkeit verleiht, abgezogen, ja selbst ihm fast entfremdet und zu dem eitlen Wahne hingeleitet wurden, durch die Macht der Faust und des Schwerdts ihrem Glauben das Vorrecht zu verschaffen und zu sichern. Die Reformationskriege in der Schweiz dauerten bis weit ins 17te Jahrhundert herauf, und in dieser ganzen langen Zeit geschah abermals so viel als Nichts für Ausbildung der Musik und Weckung und Verbreitung eines regeren Sinnes dafür, und es konnte auch, unter angegebenen Umständen, so viel als Nichts dafür geschehen. Wie im 12ten und 13ten Jahrhunderte schon sang auch jetzt noch der Landmann und besonders der muthwillige Hirte, der wenig sich um politische und religiöse Händel kümmerte, sein einfach schwärmerisches Volkslied und blies auf dem Alpenhorne und der Schallmey seine fröhlichen Weisen; was weiter in der Musik geschah, war ein armseliger Dilettantismus. In der That, die Schweiz liefert den lebendigsten Beweis, in welch enger Beziehung das politische und kirchliche Leben zu dem der Kunst steht, und wie der musikalische Gottesdienst namentlich und die Monarchie die ersten und unerschütterlichsten Grundpfeiler sind einer höheren musikalischen wie überhaupt künstlerischen Cultur. So lange die Welt steht, waren Fürstenthum und ein damit verbundenes größeres Zusammenleben die heilbringendste Pflege einer edleren, großartigeren Gestaltung der musikalischen Kunst, und wußte sich diese, mit sehr wenigen Ausnahmen, niemals auf eine energische Weise zu entfalten unter Verhältnissen einer demokratischen Staatenzerstückelung, und wo ihr zumal die heilige Weihe der Kirche in einem Maaße wie in der Schweiz entgeht. Die Schweiz ist das Land der ewigen Zänkerei; Unfrieden aber der furchtbarste Feind der Kunst, dieser Kunst, die die Sprache der Seele, ganz die Liebe ist, wie Plato sich schon ausdrückt. Das mochte denn auch der erste und vornehmste Beweggrund seyn, als, nach Pestalozzi's Wirken (s. d.), der durch seine vereinfachte Unterrichtsmethode dem den Schweizern von Natur allerdings inwohnenden Sinn für Musik und namentlich große Anlage zum Gesange so sehr fördernd und leitend entgegentrat, und dadurch den ersten Impuls gab, daß zu Ende des vorigen Jahrhunderts schon ziemlich in allen größeren Städten der Gesangs- und überhaupt Musikunterricht als ein integrirender Theil den niederen und höheren öffentlichen Bildungsschulen zugetheilt und hiedurch ein Wesentliches für die größere Hebung und Verbreitung der Musik in der Schweiz gethan ward, — wir sagen: die Erkenntniß jenes auf historischem Boden zum feststehenden Grundsatze gewordenen Wechselverhältnisses mochte denn auch die erste und vornehmste Bewegung seyn, als 1808, um endlich das Uebel zu heben, von einer Musikgesellschaft in Luzern an alle Musikliebhaber in der gesammten Schweiz ein Aufruf erging, sich zu einem allgemeinen Bunde zu vereinen, der die Förderung der Kunst durch größeres gemeinsameres Wirken in Concerten ꝛc. zum Zweck habe. Der Aufruf fand überall den schönsten Anklang und noch in demselben Jahre kam „die schweizerische Musikgesellschaft"

als ein in sich abgeschlossenes Institut zu Stande, das dann in der Energie, mit welcher der geniale Nägeli (s. d.) die Idee auffaßte und verfolgte, die heilbringendste Pflege fand. Alljährig veranstaltete dieser Verein, der jetzt schon über 1000 ordentliche Mitglieder zählt, ein immer größeres musikalisches Fest in bald dieser bald jener Stadt, und der Schweizer ward dadurch auf einmal sich bewußt des schönen Funkens, den die göttliche Liebe für die heilige Kunst in ihn gelegt hatte. Künstler in großer Anzahl zu besolden, war er außer Stande. Zürich, Basel, Freiburg und andere Städte haben zwar ihre Schauspielhäuser, in denen bei leidigem Orchester die Truppen auch Opern aufführen; allein an Großartiges und Meisterliches ist dabei nicht zu denken. Aus sich selbst mußte daher der Schweizer die Mittel bilden, dem Zwecke jenes herrlichen Vereins immer näher zu kommen. Das konnte nur durch Unterricht geschehen, und Nägeli war der Erste, der ein Singinstitut in höherem Sinne zu Zürich errichtete, von wo aus dann sich der Samen über die gesammte Schweiz ausstreute und hier überall Früchte trug, die in ihrer Unvergänglichkeit auch Nägeli's Namen der Unsterblichkeit anheimgegeben haben. Noch sind keine 3 Decennien verflossen, als mit Entstehen jenes Vereins, der über die Kunst für sich hinaus auch eine noch größere, ja politische Bedeutung hat für das gesammte Helvetien, indem er gleichsam den einzigen Mittelpunkt bildet, wo entfernt von allem andern Interesse die Nation als solche und im Ganzen sich wiederfindet, — als Nägeli's „neue Gesangbildungslehre" erschien, und — sollte man es glauben — jetzt, 1838, zählt die Schweiz, blos in Folge jenes durch Pestalozzi und Nägeli gegebenen Impulses, die Alltagsschüler nicht mit gerechnet, an die 20,000 kunstgerecht zu nennende Figuralsänger, die Mitglieder von Orts-, Gemeinde- oder Cantons-Vereinen sind. Des Männer-Gesangsvereins allein zählt der Canton Zürich ein volles Tausend Mitglieder. Thurgau 400, Aargau mit Solothurn, Appenzell und St. Gallen mehrere Hunderte ꝛc.; dazu kommen nun viele kleine Ortsvereine, und endlich Vereine für allgemeinen Chor, diese vorzüglich in den Cantonen Appenzell, Bern, St. Gallen, Thurgau, Zürich ꝛc. Als Förderer des Gesangs und der Musik überhaupt von besonderem Verdienste müssen der Pfarrer Weishaupt in Gais und der Pfarrer Müller in Burgdorf genannt werden. Indeß steht Nägeli immer oben an, und wir dürfen ihn eigentlich den ersten Begründer einer stoffreichen Geschichte der Musik in der Schweiz nennen. Vor ihm hatte eine solche, wie wir gesehen haben, niemals einen sicheren Anhaltspunkt. Indeß beschränkt sich diese neuere Musikcultur in der Schweiz, übrigens auch dem von Nägeli sehr wohl verstandenen Schweizer-Elemente vollkommen angemessen, doch hauptsächlich nur auf das Gesangwesen; in der Instrumentalmusik ist bis jetzt noch wenig Erhebliches geschehen. Wie Instrumentalcomponisten besitzen die Schweizer auch nur wenige bedeutende Instrumentalvirtuosen. Hier zeigt sich am deutlichsten der Einfluß Deutschlands und Frankreichs auf die Schweiz, indem die meisten Virtuosen daher kommen, und auch die diesseitigen Componisten einen großen Vorrang behaupten. Doch können wir nicht ohne Rühmen unerwähnt lassen den meist vortrefflichen und gebildeten Geschmack, den die Schweiz in dieser Abhängigkeit an den Tag legt. Feiert die deutsche Musik auf helvetischem Boden viele ihrer schönsten Triumphe, so legt doch der Schweizer dadurch auch das schönste Zeichen dar, wie sehr er den Ernst und die ergreifendere, wirksamere Schöne in der Kunst zu schätzen weiß, und der Deutsche kann stolzer deshalb zwar sich erheben, aber muß achtend auch, hoch achtend sein Haupt beugen vor dem Sinne der herrlichen Schweiz. Dr. Sch.

Schweizerbaß, s. den folgenden Artikel Schweizerpfeife.

Schweizerpfeife, nannte man vor Alters auch wohl die gewöhnliche Queerpfeife (s. d.); insbesondere jedoch versteht man darunter ein offenes Flötenregister der Orgel, dessen Pfeifen eine so enge Mensur haben, daß sie, um zur Intonation gebracht werden zu können, gemeiniglich noch mit sog. Bärten versehen werden müssen. Der Ton ist scharf, bei guter Construction der Pfeifen immer jedoch auch angenehm. Das Register wird zu 8 und 4′ disponirt; in einem größeren Tonmaaße steht es im Pedale und heißt hier gewöhnlich Schweizerbaß. Ehedem vertheilte man die Pfeifen dieser Stimme auch wohl nur über die zweite, obere Hälfte des Manuals, also vom eingestr. c bis hinauf zum letzten Tone des ganzen Umfangs; später jedoch erstreckte sie sich immer über das ganze Manual, bis in neuerer Zeit, wo man überhaupt wenig Gebrauch mehr davon macht, theils vielleicht wegen ihrer immer sehr schwierigen Intonation, theils aber auch, und wohl hauptsächlich, weil bei der besten Intonation die Pfeifen gewöhnlich schwer ansprechen, daher sich nur zum höchst langsamen Vortrage gut eignen.

Schweller, s. Crescendozug, in welchem Artikel auch von all' den verschiedenen Arten des Schwellers gehandelt wird.

Schwellton, in der Gesangskunst der Vortrag eines Tones mit zu- und abnehmender Stärke, also das auf einen, gewöhnlich lang auszuhaltenden, Ton fallende crescendo und decrescendo (s. d.), das in Zeichen ausgedrückt wird durch <>. Der Sänger hat dabei die größte Accuratesse zu beobachten, daß die Grade der Stärke in ihrem verschiedenen Zu- und Abnehmen gehörig in einander verschmelzen: ein wahres An- und Abschwellen des Tones, mit mathematischer Genauigkeit der Linien möchten wir sagen, muß vernehmbar werden. Erfordernisse dazu sind zunächst langer Athem und physische Kraft; dann aber auch ein sicheres Festhalten des Tones und des Vocallauts, mit welchem der Ton ansetzt. Ungebildete Sänger pflegen bei dem Anschwellen gewöhnlich etwas in die Höhe zu ziehen, und bei dem Abschwellen die Stimme sinken zu lassen. Uebung, vereint mit einem guten Gehöre, hebt den Fehler, und bei richtiger und guter Ausführung dann kann der Schwellton an manchen Stellen von unbeschreiblicher Wirkung seyn. Ja die Natur gebietet ihn in manchem Grade schon, da ein mit immer völlig gleicher Stimmkraft ausgehaltener Ton eben so sehr aller Schönheit ermangelt als eine gerade Linie. Ist die Welle die Grundlinie aller formalen Schönheit, so finden wir dieselbe in den Tönen nur wieder im An- und Abschwellen, und so sollte jeder Ton von längerem Zeitwerthe eigentlich auch, nur je nach Erforderniß, in größerem oder geringerem Grade, als Schwellton vorgetragen werden. N.

Schweling, s. Sweling.

Schwemmer, Heinrich, ein guter Componist seiner Zeit, war geboren zu Gubertshausen im Amte Halburg am 28sten März 1621; aber noch in seinem Knabenalter trieben Krieg und Pest ihn mit seinen Eltern von da weg, zuerst nach Weimar und dann nach Coburg. 1641 kam er nach Nürnberg, besuchte die dasige Sebalderschule und brachte es durch Kindermann's Unterricht und ein schönes Talent auch in der Musik bald zu einer für damals außerordentlichen Fertigkeit, sowohl auf mehreren Instrumenten als in der Theorie. 1656 ward er Director des Musikchors zu Nürnberg, neben dem Capellmeister Heinlein, und als dieser 1670 starb, trat er als nun alleiniger Director in dessen Amt. Neben diesen musikalischen Stellen hatte er 1650 bereits auch die eines Adjunctus an der Lorenzschule erhalten, u. 1693

noch rückte er in die eines Collegen an der Sebalderschule vor. Er starb am 26sten Mai 1696, viele Compositionen hinterlassend, von denen jetzt aber schwerlich noch eine vorhanden seyn dürfte. Dagegen kennt man noch die großen Verdienste, welche er sich als Lehrer seiner Kunst erwarb. Viele tüchtige Männer sind aus seiner Schule hervorgegangen, z. B. Nicolas Deinl, Krieger, Pachelbel, Gabr. Schütz und Maximilian Zeidler. Besonders als Lehrer des Clavierspiels und des Gesanges hatte er einen bedeutenden Ruf.

Schwenckenbecher, Günther, geboren zu Mulda in Thüringen unweit Jena am 26sten November 1651, wurde, 12 Jahre alt, von seinen Eltern auf die Schule zu Rudolstadt geschickt, um sich zum Studium der Rechte vorzubereiten. Nebenbei studirte er hier jedoch auch die Musik. Sein Lehrer darin war der Cantor Johann Hofmann, der ihn jedoch nur im Clavierspielen unterrichtete; mit der Kunst der Composition machte ihn der berühmte David Funk vertraut. 1672 bezog er die Universität Jena, und nachdem er 2 Jahre lang mit allem Fleiße dem Studium der Jurisprudenz obgelegen hatte, machte er eine Reise nach Königsberg, wo er im Hause des Stadtsecretärs eine seinem ursprünglichen Berufe angemessene Beschäftigung erhielt. Doch fand er daselbst auch öfters Gelegenheit, sein musikalisches Talent geltend zu machen, und 1676 erhielt er einen Ruf als Cantor nach Löbenicht und nach Roßgarten, welche beide Stellen er indeß noch ablehnte, bis ihm, und in demselben Jahre zwar, das Sackheim'sche Cantorat übertragen wurde. 1682 ward er L. Dittmar's Nachfolger als Musikdirector im Kneiphof zu Königsberg, wozu später noch das Cantorat an der Cathedralkirche und Schule, wie 1702 das Amt eines Haushalters am Armenhause kam. S. hatte als Musiker wie als Lehrer zu seiner Zeit einen sehr berühmten Namen. Ob er Compositionen hinterlassen, ist uns nicht bekannt. Mattheson zählt ihn in seiner „Ehrenpforte" unter die gründlichsten Theoretiker. Er starb am 9ten März 1714, nicht volle 63 Jahre alt, an Steinschmerzen. Lwe.

Schwenke. Der Stammvater der angesehenen Künstlerfamilie dieses Namens war — Johann Gottlieb S., welcher, geb. 1744 (der Ort ist uns unbekannt geblieben) und einer der ausgezeichnetsten Fagottisten seiner Zeit, in seiner Jugend eine Reihe von Jahren in Sächsischen Diensten lebte, und dann als Rathsmusikus nach Hamburg berufen ward, wo er erst im December 1823 starb.

Christian Friedrich Gottlieb Schwenke, der sich sowohl als Theoretiker wie als gründlicher Critiker und Componist, für seine Zeit auch tüchtiger Clavier- und Orgelspieler einen dauernden Ruf erworben hat, war der älteste Sohn des obigen und geboren zu Wachenhausen am Harze den 30sten August 1767 (alle anderen Angaben sind unrichtig). Den ersten praktischen Musikunterricht ertheilte ihm der Vater; in der Theorie und Composition waren Kirnberger und Marpurg seine Lehrer. Dann studirte er zur weiteren Ausbildung noch zu Halle und Leipzig, vorzüglich Mathematik und diejenigen philosophischen Wissenschaften, welche mit der Kunst in näherer Berührung stehen. Wie früh er zu einer gewissen Meisterschaft in seinen Fächern gelangte, beweist der Umstand, daß er am 1sten October 1789 bereits zum Cantor und Director der Kirchenmusik an Bach's Stelle zu Hamburg erwählt ward. Freilich soll er Anfangs daselbst gleichwohl mit mancherlei Unannehmlichkeiten zu kämpfen gehabt haben, welche ihm seine Stellung bitter verleideten, ja ihn der Kunst beinahe ganz entfremdeten, so daß der Entmuthigte, anstatt selbst zu schaffen, sich lieber in arithmetische

Rechnungen vertiefte und einen starken Quartband voll Logarithmen auscalculirte. Als sich jedoch später eine französische Oper zu Hamburg organisirte, bei welcher sein Schwager, der treffliche Paris, das Orchester leitete, erwachte in ihm die alte Lust und Thätigkeit wieder, und erkaltete nun nimmer, bis zu seinem letzten Athemzuge. Seinen Beruf zum kritisch-musikalischen Schriftsteller beurkunden mehrere in die Leipziger allg. musikal. Zeitung anonym gelieferte gehaltvolle Aufsätze. Unter seinen zahlreichen Compositionen sind am meisten bekannt: die auf die Krönung der Kaiser Leopold und Franz II. gesetzten Oratorien, die Cantate auf den Tod des Kaisers Joseph II., und die Oster-, Himmelfahrts-, Michaelis-, Weihnachts-, Geburtstags-, Neujahrs-, Passions- und übrigen Gelegenheits-Cantaten, Klopstock's Ode „Um Erden wandeln Monde," ein Lobgesang auf die Harmonie, „die Feier der Natur," „das Vater Unser," „der Frohsinn" (von Klopstock), und viele kleine Gesänge, Lieder, Chöre, Motetten und Kirchenstücke. Diese seine Kirchenmusiken, deren er eine große Anzahl geschrieben hat, gehören zu den gelungensten Werken; ihnen an reihen sich die 6 großen Fugen für die Orgel. Großes Verdienst erwarb sich S. auch durch mancherlei Arrangements u. Instrumentirungen. So setzte er zu Beethoven's „Adelaide" eine herrliche Orchesterbegleitung, instrumentirte Händel's „Messias," so wie S. Bach's große Messe in H-Moll, und verfertigte von verschiedenen Opern und Mozart's Requiem den Clavierauszug. Als offener, redlicher, geradsinniger Mann, warmer, treuer Freund, harmlos heiterer, oft recht jovialer Gesellschafter, so wie als gebildeter, geistreicher, gründlich erfahrener, ächt deutscher Meister genoß S., der am 27sten October 1822 zu Hamburg starb, die allgemeinste Achtung. Er war Nichts weniger als ein gewöhnlicher Musiker, der Nichts als nur seine Kunst und auch die meist nur von der praktischen Seite kennt: wissenschaftlich gebildeter Mann erschien er in seinem Umgange immer lehrreich und angenehm. Nichts konnte ihn daher auch mehr verletzen als Unverstand, Eitelkeit und Anmaßung, und ihnen hatte er sein ganzes Leben hindurch offene Fehde geschworen. Brachte ihm diese manche ärgerliche Stunde durch den Steinhagel jener Böotierschaar, so lohnte sie ihm doch auch die unbedingte Verehrung der Einsichtsvollen und Gebildeten. Schwenke war es auch, der zuerst, neben der aufrichtigen Anerkennung des wahrhaft Außerordentlichen der Künstlerin, die Fehler der Catalani öffentlich ans Licht zog und dadurch nicht wenig Aufsehn in der großen Gesangswelt machte.

Johann Friedrich S., Organist an der St. Nicolaikirche zu Hamburg, ist der älteste Sohn des vorhergehenden Chr. Fr. Gottlieb S., und geboren zu Hamburg am 30sten April 1792. In seinen jüngeren Jahren übte er vorzüglich das Violoncell, wobei er sich des sorgfältigen Unterrichts eines Schülers von Bernhard Romberg, J. N. Prell, zu erfreuen hatte. In den Regeln der Harmonie erhielt er ungefähr anderthalb Jahre lang, zugleich mit Fr. W. Grund, den gründlichen Unterricht seines Vaters. Auch beschäftigte er sich 2 Jahre lang unausgesetzt mit dem Clavierspiele, mußte dann aber häufig wiederkehrenden Bluthustens wegen dasselbe ganz aufgeben. Von 1827 an ungefähr wandte er sich indessen, und fast ganz ausschließlich, dem in seiner frühesten Kindheit übrigens schon mit vieler Liebe gepflegten Orgelspiele zu, und am 2ten Juli 1829 auch erhielt er obige Stelle als Organist. Seit der Zeit verfertigte er über 300 Vor- und Nachspiele, eine Cantate mit Orgelbegleitung, ein (1832 gedrucktes) Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche, und setzte gegen 1000 Choräle, wie 73 russische Volkslieder und Anderes in 4stimmige Harmonien aus. Außerdem ist er

Verfasser eines in seiner Art bewunderungswürdigen Septetts für 5 Violoncelle, Contrabaß und Pauken, und vieler Clavierauszüge, besonders von größeren Instrumental-Compositionen Spohr's, Beethoven's, Mozart's ꝛc. 1836 ließ er, nach seiner Vorschrift, von dem Instrumentenmacher J. G. Schultz einen Doppelflügel nebst 4chörigem Pedal erbauen. Die Kosten dazu bestritt er hauptsächlich durch ein zu diesem Zwecke erhaltenes Geschenk von dem Fürsten Galizin in Moskau. Das Instrument ist sehenswerth, und bekundet herrliche Kenntnisse und große Erfahrungen in der Instrumentenbaukunst und Akustik überhaupt. Einen schönen Beweis seines pädagogischen Talents hat er in der Bildung seines jetzt (1837) 13 Jahre alten Sohnes — Friedrich Gottlieb, abgelegt, der bereits so viele Fertigkeit im Orgelspiele besitzt, daß er den Vater in seinem Amte als Organist kräftig zu unterstützen im Stande ist.

Carl Schwenke, ausgezeichneter Clavierspieler, guter Componist für sein Instrument und gründlicher Lehrer, ist der zweite Sohn von Chr. Fr. Gottl. S., also Bruder des vorhergehenden, und zu Hamburg geboren am 7ten März 1797. Vom Vater gebildet, lebt er seit seinem 17ten Jahre schon beständig auf Reisen, die sich vornehmlich über den Norden von Europa, u. dann auch über Deutschland und Frankreich erstreckten. Große Triumphe feierte er mit seiner Kunst namentlich zu Stockholm, Bergen, Petersburg, Moskau, Wien und Paris. Hier in Paris so wie in Leipzig sind auch die meisten seiner Claviercompositionen erschienen. Es sind Rondo's, Fantasien, Variationen ꝛc. von mehr und weniger Schwierigkeit, wie überhaupt künstlerischer Qualität. Mit Auswahl angewandt, dürften dieselben besonders beim Unterrichte von großem Nutzen seyn. Eine große Messe, welche er in Paris setzte, und zur Aufführung brachte, erhielt selbst des strengen Cherubini's Beifall.

Von minderer künstlerischer Bedeutung sind die jüngsten Söhne Chr. Fr. Gottl. S's — Gustav und Adolph Schwenke, welche, Zwillingsbrüder, am 5ten October 1807 zu Hamburg geboren wurden und jetzt zu Rostock leben, wo sie hauptsächlich auch durch den dortigen Musikdirector Weber ihre musikalische Bildung erhielten. G.

Schweran, s. Duda.

Schwiegel, oder Schwägel, auch Stamentienpfeife, ein veraltetes Blasinstrument, das ganz wie die Flöte à bec intonirt und in verschiedenen Dimensionen verfertigt wurde. Die kleinste Gattung hatte ungefähr die Größe einer gewöhnlichen Queerpfeife, lief unten aber in eine kleine Stürze aus. In der Nähe dieser Stürze befanden sich oben auf der Röhre 2 und auf der untern Seite 1 Tonloch für den Daumen. So konnte das Instrument also mit einer Hand traktirt werden, hatte ungeachtet dessen aber einen Umfang von 16 Tönen, nämlich von dem eingestr. d bis hinauf zum dreigestr. e. Die größte Gattung, welche auch Stamentienbaß hieß, wurde, damit jene Tonlöcher, welche hier dieselben waren, von den Fingern bequem erreicht werden konnten, mittelst einer langen messingenen Röhre, die abwärts gebogen war, wie ohngefähr das S bei dem Fagotte, angeblasen. — Nachgeahmt ward der Ton des Instruments auch früher in einer Orgelstimme, welche am gewöhnlichsten Schwiegel, wenn sie nämlich im Manuale stand, und Stamentienbaß, wenn sie im Pedale stand, genannt wurde. Dieselbe war und ist vielmehr in manchen alten Orgeln, in denen sie angetroffen wird, noch eine offene Flötenstimme von 4 und 2′ Ton im Manuale, und 8 und 12′ im Pedale.

Schwindel, Friedrich, ein fleißiger und beliebter Componist des vorigen Jahrhunderts; unstät und flüchtig jedoch in seinem Leben; nicht länger an einem Orte, als er seinem Hange zum Vergnügen daselbst genug thun konnte. Daher mag es denn auch kommen, daß aus seiner Jugendgeschichte gar keine, und aus seiner späteren Lebenszeit im Ganzen nur wenige Nachrichten mehr vorliegen. Zu Jung-Bunzlau in Böhmen verheirathete er sich; dann befand er sich eine Zeitlang als Concertmeister in Diensten des Grafen von Wiedtrunkel; um 1770 hielt er sich im Haag auf; später ging er nach Genf, errichtete ein Concert und bildete die damals junge Dumas zur Sängerin; kam dann nach Mühlhausen in der Schweiz, 1785 nach Lausanne, wo er sich aber auch nur wenige Monate aufhielt, u. endlich 1786 nach Carlsruhe, wo er am 10ten August desselben Jahrs noch starb. Seine gedruckten Werke bestehen in 18 Orchester-Sinfonien, 12 Duetten für 2 Violinen, 6 anderen Duetten für Violine und Violoncell, 6 Duetten für Violine und Bratsche, 6 Quartetten für Streichinstrumente, 4 Claviertrio's, 6 Flötenduo's; und eben so vielen Flötentrio's. Die Concerte, welche er für die Flöte schrieb, sind Manuscript geblieben; ebenso seine Opern und Operetten. Unter diesen befanden sich 4 französische, deren Namen aber selbst jetzt schon vergessen sind, und 2 deutsche: „das Liebesgrab" und „die drei Pächter." Diese sind, ihres leichten, gefälligen Styls wegen, auf mehreren, namentlich kleinen Bühnen mit vielem Beifalle zum öftern aufgeführt worden, und eben deshalb auch noch hie und da in gutem Andenken.

Schwingung, die Handlung des Schwingens, d. h. des Bewegens, daß die Linie der Bewegung sich um einen Punkt dreht; dann aber auch so viel wie Oscillation, und in diesem Sinne in der Musik die schnelle, zitternde Bewegung, in welche die sog. tongebenden Körper, wie z. B. Saiten, Glas, Metall, Membranen ꝛc., durch Schlagen, Reißen, Stoßen, Reiben, Blasen oder noch andere Mittel gesetzt werden, um wirklich den verlangten Ton zu erzeugen. Solcher Schwingungen können, nach Verschiedenheit ihrer erregenden Ursachen sowohl als der Beschaffenheit der Körper, welche schwingen, gar mancherlei Arten seyn: Longitudinalschwingungen, Transversalschwingungen, Molecularschwingungen ꝛc. Ueber alle indeß ist, so wie über die musikalische Bedeutung der Schwingungen überhaupt ꝛc., in den Artikeln Akustik, Resonanz und Schall schon genugsam gehandelt worden.

Schwingungsknoten, s. Schall; dann vergl. aber auch die Art. Akustik, Resonanz und Klangfiguren.

Scindapsos, s. Skindapsos.

Scio, 1) Eleonora de, blühete als Sängerin zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, und damals zwar am Churpfälzischen Hofe. Als 1714 das Namensfest des Churfürsten zu Inspruck gefeiert wurde, erregte sie durch ihren Gesang unter Anderen auch die Bewunderung des Capellmeisters Stölzel, der eben aus Italien zu Inspruck angekommen war. — 2) Eine andere berühmte Sängerin des vorigen Jahrhunderts Namens — Scio (Madame), lebte später, schon gegen Ende des Jahrhunderts, und stand am damaligen Théatre lyrique zu Paris. Ihr Gatte war vermuthlich der Componist der Opern „Lisidore et Montrose," „Lisia" und „Le Tamburin de Provence," welche in den Jahren 1792 und 1793 auf eben jenem Theater zu Paris unter dem Namen Scio aufgeführt wurden. Bestimmtes ist jedoch darüber, wie überhaupt über die Person dieses Componisten, nicht mehr bekannt.

Sciolto (ital. ausgespr. schjolto), frei, ungebunden; bezeichnet einen ungezwungenen, leichten, kühnen Vortrag, wobei die Töne weniger an einander gebunden als kurz und entschieden angegeben werden sollen, ohne sie jedoch eigentlich zu stockiren, und ohne auf der andern Seite auch wieder vielleicht in eine gewisse Härte und Unzierlichkeit auszuarten. a.

Scobedo oder **Escobedo** (jedoch nicht Escovedo), Bartolomeo, gehört unter die guten Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts; besonders in die Mitte desselben scheint seine Blüthezeit zu fallen. Seine Werke liegen, da er, obschon Spanier von Geburt und Priester der Diöcese Segovia, Sänger der päbstlichen Capelle war, im Archive dieser letzteren noch jetzt in großer Anzahl aufbewahrt. Ueber seine musikalische Entscheidung in dem zwischen D. Vicentino und D. Vincenzo Lusitano hinsichtlich des diatonischen Klanggeschlechts entstandenen Streite, die ihn nebenbei auch noch zu einer historischen Person gemacht hat, findet man Ausführliches in Hawkins Geschichte Bd. 8 oder in Baini's Werke über Palestrina Bd. 1 pag. 343. Letztere Quelle dürfte vorzuziehen seyn, da Baini aus d'Ankerts, welcher mit Scobedo gemeinschaftlich den Streit zu schlichten hatte, Originale selbst schöpfte, während Hawkins seine Nachrichten von entfernterer Seite, durch die dritte, vierte Hand, erhielt. ††.

Scolari, Giuseppe, aus Vicenza gebürtig, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als dramatischer Componist in ganz Italien sehr angesehen, und auch von außerordentlicher Productivität. Schrieb er für die meisten größeren italienischen Bühnen, so waren die namhaftesten seiner Werke hauptsächlich doch für die zu Venedig bestimmt. Dahin gehören die Opern: „Pandolfo" (1745), „la Fata maravigliosa" (1746), „Olympiade" (1747), „il vello d'oro" (1749), „Chi tutto abbraccia nulla stringe" (1753), „la Cascina" (1756), „Statira," „la Conversazione" (1758), „Artaserse," „Alessandro nell' Indie," „il Ciarlatano" (1759), „la buona figliuola maritata" (1762), „Cajo Mario," „la Famiglia in scompiglio," „la Donna stravagante" und „la Schiava riconosciuta" (1766). Von allen diesen Opern ist keine ins Deutsche übersetzt worden. Gegeben wurde zu Dresden „la Famiglia in scompiglio," jedoch italienisch. Kenner wollten die Leichtfertigkeit der harmonischen Behandlung tadeln; doch konnten sie den Melodien die Annehmlichkeit nicht absprechen. Das Einzige, was von S. in Deutschland bekannter geworden ist, war ein Violinconcert, aber auch dies nur im Manuscript. Im Original befand sich dasselbe nebst einer Sinfonie in Breitkopf u. Härtel's Sammlung.

Scolien, s. unter Sk. — **Skolien**.

Scordato (ital.) — verstimmt; Violino scordato — verstimmte Violine; Viola scordata — verstimmte Viola.

Sdegnoso (ital.) — gehässig, trotzig; kommt selten vor, und bezeichnet immer einen etwas raschen, wilden, kurz abstoßenden, kräftig rauhen Vortrag, ohne besondere Nuancirung der einzelnen Töne. a.

Sebastiani, 1) **Claudius**, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Organist, und berühmt als solcher; dennoch aber kann jetzt Nichts mehr über ihn berichtet werden, als daß er der Verfasser des in seiner Art höchst interessanten Werks: „Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges, de Principatu in musicae provinciae obtinendo contendentes" ist. Dasselbe ward zum ersten Male 1553, dann 1563 und 1568 gedruckt. Andere musikalische Schriftsteller ahmten seinen Ton und Styl in diesem „musikalischen Kriege" mehrmals nach, jedoch nie mit so viel Glück. Wer sich weiter für das Buch interessirt, findet den Inhalt ausführlich in Forkel's Literatur.

— 2) Joannes Sebastiani, geboren zu Weimar, war in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Brandenburgischer Capellmeister. Man hat von seinen Compositionen noch die geistlichen und weltlichen Lieder von Gertrud Müller, und eine 5stimmige Passionsmusik mit Begleitung von 6 Instrumenten nebst Baß.

Sebastiani di Albano, P. Luigi, ein italienischer Geistlicher und musikalischer Schriftsteller, starb zu Rom Anfangs März 1809. In Italien sind mehrere musikalische Werke von ihm bekannt; in Deutschland nur folgende: „Elémens theoriques de la musique" (Rom 1789), u. „Manière facile et sûre de composes les fugues" (Venedig 1802). Ursprünglich waren diese Werke aber wahrscheinlich italienisch abgefaßt, und sind entweder nur die französischen Titel, oder vielleicht vollständige franz. Uebersetzungen davon nach Deutschland gekommen. 17.

Sechi (Vorname?), nächst Lebrun einer der größten Hoboenvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, und in manchen Stücken, namentlich was Zartheit des Tones und ein sanftes Ziehen desselben in der Melodie anbetrifft, noch über jenen großen Meister geschätzt, der ihn wieder an Fertigkeit, Bravour ꝛc. übertraf, stand Anfangs in der damaligen Churfürstl. Hofcapelle zu München, ging 1784 aber von da auf Reisen; durchwanderte ganz Frankreich, Holland und Italien, und nahm endlich, gegen 1800, ein Engagement zu Turin an. Von dem Augenblicke an fehlen alle Nachrichten über ihn. Von Geburt war er ein Italiener; aber er scheint schon in früher Jugend nach Deutschland gekommen und hier auch hauptsächlich gebildet zu seyn. Schubart sagt in seiner Autobiographie, daß S's Spiel eine „süße Schwermuth" in ihm erweckt habe. 33.

Sechsachteltakt. Es giebt 2 Arten Sechsachteltakt: die erste ist eine sog. gemischte Taktart, und ursprünglich aus dem Zweivierteltakte entstanden, indem nun jedem Viertel noch ein Punkt beigesetzt wurde; die zweite ist eine zusammengesetzte Taktart, indem aus 2 Dreiachteltakten ein einziger gebildet wurde. Beide Arten, unter denen übrigens kein gar wesentlicher Unterschied besteht, haben gleiche Takttheile, nämlich 2, einen guten u. einen schlechten, und sind also gerade Taktarten, die in beiden Fällen bezeichnet werden durch $^6/_8$ zu Anfange eines Tonstücks oder einer Notenzeile. Im Uebrigen vergleiche man den General-Artikel Takt.

Sechser, ein Satz von 6 Takten, s. Absatz.

Sechsvierteltakt, eine ungerade Taktart, bei welcher in jedem Takte zwar 6 Viertel enthalten seyn müssen, aber doch nur 3 Hauptzeiten oder Takttheile vorkommen: 1 guter und 2 schlechte. Jene beginnt mit dem 1sten, diese mit dem 3ten und 5ten Viertel. So ist denn der Takt gewissermaßen aus 2 Dreivierteltakten zusammengezogen, oder durch die Augmentation der Achtelnoten im Dreivierteltakt entstanden. Im Uebrigen verglichen den Generalartikel Takt.

Sechter, Simon, K. K. Hoforganist in Wien, geboren den 11ten October 1788 zu Friedberg in Böhmen; erhielt erst im 11ten Lebensjahre von dem dortigen Regenschori, Johann Maxandt, einigen musikalischen Vor-Unterricht, und fing darauf selbst zu componiren an; jedoch blos nach dem Gedächnisse, Alles sogleich nach einzelnen Stimmen zu Papier gebracht, ohne noch eine Ahnung vom Partitur-Satze zu haben. Seiner Bestimmung zufolge widmete er sich später dem Schul-Lehrfache in Pfarrkirchen u. in Linz; begab sich aber 1804 nach Wien, mit dem festen Entschlusse, von nun an ganz der Tonkunst zu leben. Sein Landsmann, Leopold Kozeluch, und Hartmann, ein Schüler Streicher's, ertheilten ihm einige Unterrichtsstunden im Clavier-

spiele, und durch Informationen gewann er, bei angeborner Genügsamkeit, den nothdürftigen Lebensbedarf. Nach 7 sterilen Jahren übernahm er das Musikmeisteramt in dem K. K. Blinden-Institute. Bei dem Entwurfe und der Ausarbeitung des Lehrplanes, um den armen, gesichtslosen Zöglingen die Theorie in einem geordneten Systeme praktisch beizubringen, reifte in ihm immer mehr und mehr die entschiedene Vorliebe für die strenge Schreibart, und er arbeitete fortwährend mit nie zu sättigender Begierde in diesem seinem Lieblingsfache. Glücklicher Weise kamen einige seiner Ausarbeitungen dem kunstverständigen Abbé Maximilian Stadler zu Gesicht, der auf den ersten Blick ein seltenes contrapunktisches Talent darin erkannte, und von diesem Momente an dessen wärmster Mäcen wurde. Auf seine gewichtige Empfehlung kam S. bei der 1824 in der K. K. Hofcapelle erfolgten Apertur primo loco in Vorschlag, bestand siegreich unter seinen Mitbewerbern die Probe, und erhielt, zu seiner eigenen Ueberraschung, den kaum im Traume gehofften Ehrenplatz. Seitdem beschäftigt er sich, da ihm sein Dienstberuf reichliche Muße vergönnt, unausgesetzt und größtentheils mit Kirchen-Compositionen, unterrichtet sowohl seine eigenen Kinder als angehende Kunstjünger, die mit Ernst zur Fahne Polihymnien's zu schwören gesinnt sind, und führt übrigens ein sehr zurückgezogenes, ächt patriarchalisches Stillleben. Nur der kleinste Theil seiner ungemein zahlreichen Werke ist durch den Druck verbreitet; sehr werthvolle derselben hat Nägeli veröffentlicht und durch sein Kennerurtheil nach Verdienst gewürdigt. Er selbst dürfte wohl schwerlich im Stande seyn, einen vollständigen Catalog seiner Werke zu entwerfen; was er jedoch, außer den Jugendversuchen, in chronologischer Reihenfolge seit dem Jahre 1806 eigenhändig verzeichnete, besteht in Folgendem: 1 komisches Sextett „il Confuso;" Ouverture in C; „die Erfindung des Kusses," Ged. von Schlegel; 3 Clavierstücke; „das Lied von der Glocke;" 1 zweichörige Vocal-Messe; mehrere Lieder von Bürger; 1 kurzes Requiem; 1 Doppel-Sonate in B; Chöre aus der „Braut von Messina;" 48 deutsche Tänze; Messe in F; 6 Menuetten; 3 Polonaisen; Fantasie in C-Moll; desgl. in Des-Dur; 1 Vocal-Terzett; Trio in C; Quartett in Es; 1 Cantate; viele Clavierstücke und Lieder für das Blindeninstitut; 2 Quartette in C und F; 2 Parthien Variationen; 12 Märsche; 2 Quartette in G- und C-Moll; 4 Menuette; 1 Jagdstück; Andante in A; Ecossaise in G-Moll; 1 fugirtes Credo; 1 Vocal-Quartett; Fantasie in C, Es und F; „das Lied vom braven Manne;" Variationen in Es; 17 Walzer; desgl. 12; „die Kuh;" 1 Vocal-Quartett; „das Eleusinische Fest," mit Orchester-Begleitung; Sammlung deutscher Volkslieder; Sonaten in G, E, D, Es, C, G und Des; Fantasien in Fis-Moll, As, B, H-Moll, G-Dur, E-Moll und C; 4 variirte Thema's; desgl. in As; 5 Menuetten; Jagdstück; einzelne Adagio's, Rondo's, Polonaisen, Sonaten, Fantasien ꝛc.; geistliche Lieder-Melodien, contrapunktisch durchgeführt; 24 Präludien und Fugen; Fantasien in H-, Cis- u. Es-Moll; 5stimmige Choral-Messen; Flöten-Quartette, Quintette u. Sextette; Adagio's, Rondo's, Fugen und Canon's; 8 Menuette; Graduale in H-Moll und Offertorium in G; 2 Messen in phrygischer und lydischer Tonart; Versetten und Präludien; 2 komische Chöre; 72 Canon's in vermischten Intervallen; Variationen im strengen Style; 1 Pianoforte-Concert; einzelne Lieder, Präludien und Fugen-Variationen; ein Lehrsystem der Composition; Tantum ergo, als Canon; 1 6theilige Fuge in F; Miserere in G; große Walzer; 24 Violin-Solo's; deutsche Tänze; 2 contrapunktische Rondo's; Fuge in F-Moll; Te Deum in D; Kirchenduette; Chöre und Solo-Motetten; 21 variirte Kirchenlieder; Requiem in E minore; Oster-Chöre; Alleluja-Fuge; 48 contra-

punktische Sätze für das Pianoforte; „der Taucher" von Schiller; Vocal-Messe in H; viele komische Gesänge; „die heilige Elisabeth," Romanzen-Cyclus von Th. Hell; 104 Variationen über ein Thema von 104 Takten; Te Deum in C, als Choral; Quartett in D; 2 Präludien a la Palestrina; „die Bürgschaft" und „der Gang nach dem Eisenhammer" von Schiller; 24 fugirte Trio's; 20 Messen in A, C, Es, D, C, B, A, D, F, E, C, G, Es, D. H-Moll, C, D, B, D und D-Moll, sammt den zuständigen Graduale's und Offertorien; 3 Introitus. —d.

Sechszehnfüßig, s. Fußton.

Sechszehntel (sechszehn-Theil-Note), s. Geltung (der Noten) und Note.

Seckendorf, Carl Siegmund Freiherr von, geboren am 26sten November 1744, Sohn eines Markgräfl. Baireuthischen Ministers, erhielt die musterhafteste Erziehung, unter welcher auch sein ausgezeichnetes musikalisches Talent gedeihte, ward frühzeitig Weimar'scher Cammerherr, 1784 Preußischer Gesandter im fränkischen Kreise, und starb 1785 zu Ansbach. Er war ein vortrefflicher Clavier- und Violinspieler, und neben seinem Ansehn als Dichter und Schriftsteller überhaupt auch berühmt als Lieder-Componist. Mehrere Sammlungen Volks- und anderer Lieder sind von ihm gedruckt worden. Im Manuscript kannte man noch andere Compositionen für Clavier und für Violine von ihm, vornehmlich ein halbes Dutzend Streichquartette, die von Kennern selbst sehr geschätzt wurden. Von dem Singspiel „Superbia" ist er blos Dichter, nicht Componist; so wahrscheinlich es seyn möchte, daß er es für sich selbst zu einem dramatischen Compositionsversuche verfertigte. U.

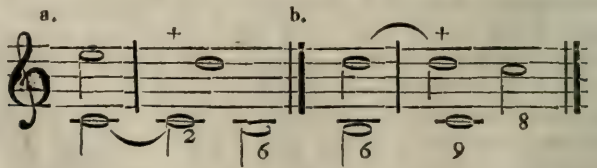
Secondo (ital.) — zweiter; mit weiblicher Endung seconda — zweite; in der Musik immer der Gegensatz von primo und prima, also die Bezeichnung der zweiten Stimme unter zwei Stimmen einerlei Art, als: Violino secondo — zweite Violine, Viola seconda — zweite Viola, Corno secondo — zweites Horn ꝛc. In vier- oder überhaupt mehr als zweihändigen Clavierſachen bezeichnet es die zweite oder Baß-Parthie. Man muß hier dabei das Wort partito suppliren. a.

Secrites, altgriechischer Tonkünstler, aus Numidien gebürtig, erfand nach Athenäus einen Nomos zur Ehre der Cybele, u. die sogenannten Lybischen Flöten. 48.

Sectionalzeile, s. Satz.

Secunde, ein dissonirendes Intervall von 2 Stufen (secundus tonus — der zweite Ton), das in der praktischen Musik in 3 verschiedenen Größen oder Gattungen gebraucht wird, nämlich als klein, groß und übermäßig (s. Intervall). Die kleine Secunde ist das kleinste diatonische Intervall, das in der Praxis vorkommt, oder der sog. große halbe Ton, wie e—f, h—c, der sich in der Dur-Tonleiter jedesmal zwischen der dritten u. vierten und der siebenten u. achten Stufe befindet, in der Moll-Tonleiter aber aufwärts zwischen der zweiten und dritten und siebenten und achten, abwärts zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten. Sein Verhältniß ist immer 15 : 16. — Die große Secunde, die eben auch das ist, was man gewöhnlich einen ganzen Ton nennt (s. Intervall und Ton), besteht aus einem kleinen und großen halben Tone, wie c—d, d—e ꝛc. In jeder diatonischen Tonleiter ist sie 5 Mal enthalten, denn jede solche Tonleiter besteht aus 7 Stufen, und kleine Secunden oder halbe Töne kommen, wie wir gesehen haben, nur 2 darin vor. Deshalb heißt diese Tonleiter auch

diatonisch, d. i. wörtlich: durchtönig, durch ganze Töne gehend, ganztönig. Das ursprüngliche arithmetische Verhältniß der großen Secunde ist verschieden, denn in keiner Tonleiter kann, der Temperatur wegen, der ganze Ton durchweg in einerlei Größe ausgeübt werden, sondern man hat große und kleine ganze Töne. Der große ganze Ton steht in dem Verhältnisse von 8 : 9, der kleine in dem Verhältnisse von 9 : 10. Beide sind große Secunden. Der nächste Grund dieser Verschiedenheit des äußeren Größenverhältnisses der großen Secunde liegt in der Theilung der großen Terz, welche bekanntlich aus 2 ganzen Tönen oder großen Secunden besteht, zwischen denen aber nicht gleiche harmonische Differenzen statt finden können. Dieses ergiebt sich, wenn man die große Terz harmonisch theilt (s. Theilung der Verhältnisse), denn in diesem Falle bekommt der erste ganze Ton das Verhältniß von 8 : 9 u. der zweite 9 : 10, und es besteht also zwischen beiden der Unterschied von 80 : 81 oder einem syntonischen Comma. — Die übermäßige Secunde enthält einen ganzen und dann noch einen kleinen halben Ton, wie c—dis, f—gis, as—h, und ihr eigentliches Verhältniß ist also 64 : 75. — Betrachten wir nun aber die 3 Arten der S. hinsichtlich ihres Größenverhältnisses in der Ausübung überhaupt, so finden wir, daß bei dem herrschenden temperirten Tonsysteme die kleine Secunde zunächst in dem angegebenen reinen Verhältnisse nur zwischen e—f, fis—g und h—c vorkommt; zwischen c—des, d—es und g—as hat sie die Größe von 243 : 256; zwischen dis—e, f—ges und ais—h die Größe von 128 : 135; bei a—b 483 : 512; bei cis—d 2048 : 2187, und bei gis—a 4096 : 4347. Die große Secunde findet sich in dem reinen Verhältnisse von 9 : 10 nur zwischen d—e; g—a wird in dem Verhältnisse von 144 : 161; a—h in dem von 161 : 180; fis—gis oder ges—as und h—cis in dem von 3645 : 4096, u. alle übrigen in dem reinen Verhältnisse von 8 : 9 ausgeübt. Und von den übermäßigen Secunden enthalten c—dis, d—eis, f—gis, g—ais und b—cis das etwas größere Verhältniß von 27 : 32; ges—a das mindere von 135 : 161, und es—fis wie as—h und des—e das von 1024 : 1215. — Bei der Berechnung der Aliquottöne (s. d.) ist die Secunde das erste Intervall, das als ein dissonirendes hervortritt. Daher behaupten manche Theoristen auch, daß alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Doch sehe man über das Weitere der Secunde als Dissonanz für sich diesen Artikel. Hier ist in dieser Hinsicht nur noch zu bemerken, daß, wo sie im Zusammenklange erscheint, nicht die Secunde selbst, sondern der Grundton derselben das eigentlich dissonirende Ende des Intervalls ist. Wäre dies nicht, so wäre erstens kein Grund vorhanden, das Intervall vorzubereiten und aufzulösen, was eben jenes Verhältnisses wegen aber geschehen muß, und zweitens bestände dann gar kein Unterschied zwischen Secunde und None, bei welcher letzterer das obere Ende des Intervalls gegen den Grundton dissonirt, und bei welcher also auch das obere Ende vorherliegen und aufgelöst werden muß. In Figur a ist die Dissonanz eine Secunde, in Figur b aber eine None:

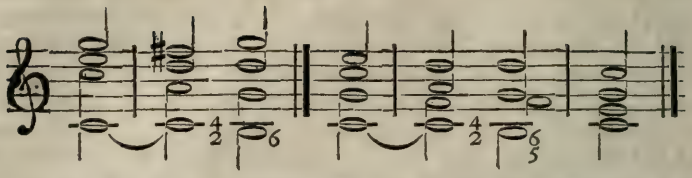


Die Auflösung der Secunde geschieht also allemal um eine Stufe abwärts in die Tonica. Ungewöhnliche Auflösungen der Secunde sind Umkehrungen

der Auflösungen der Septime, denn die Secunde ist, weil das untere Ende des Intervalls dissonirt, immer nichts Anderes als eine umgekehrte Septime. Auch bei der übermäßigen Secunde tritt in der Auflösung der obere Theil allemal eine Stufe abwärts; nur in Ansehung der Zergliederung der Sätze, in welchen dieses Intervall vorkommt, weichen die Ansichten unserer Theoristen von einander ab. Davon jedoch bringt der folgende Artikel Secunden-Accord das Nöthige bei; und über die psychische Natur der Secunde überhaupt ist bereits in dem Generalartikel Intervall gehandelt worden.

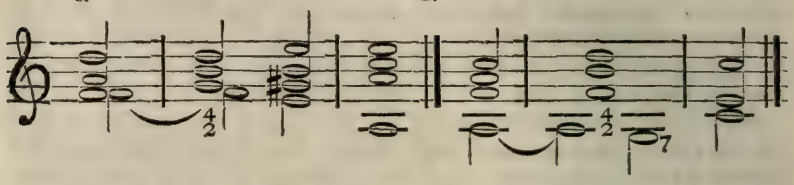
Secundenaccord. Es giebt mehrere Accorde, in welchen eine Secunde enthalten ist, und die daher Secundenaccorde heißen könnten; aber man pflegt nur diejenigen unter denselben mit diesem Namen zu belegen, die aus Secunde, Quarte und Sexte bestehen, und die übrigen, in welchen sich jederzeit auch noch eine Quinte dazu gesellt, Secundquintenaccorde zu nennen; von welchen hier aber in einem besonderen Artikel die Rede ist. Jener eigentliche Secundenaccord, der aus 2, 4 und 6 besteht, bildet sich durch die dritte Umkehrung des eigentlichen Septimenaccords, bei welcher die Septime in den Baß zu stehen kommt, zu der nun die übrigen Töne des Accordes, welche keine anderen als die des Dreiklanges über der Tonica sind, sich wie 2, 4 und 6 verhalten, und deshalb dem Accorde auch wohl den Namen Secundquarten- od. Secundquartsextenaccord geben. Daraus ergiebt sich, daß, so viele Gattungen Septimenaccorde es giebt, auch eben so viele Gattungen Secundenaccorde seyn können. Der Secundenaccord kann enthalten einmal: die große Secunde in Begleitung der übermäßigen Quarte und großen Sexte, u. dies, sowohl in der Dur- als Moll-Tonart, allemal auf dem vierten Tone der Tonleiter (f g h d, d e gis h); ferner: die große 2 in Begleitung der reinen 4 und kleinen 6, und dies in der Durtonart auf der sechsten Stufe der Leiter (a h d f), und in der Moll-Tonart entweder auf dem Grundtone oder auf der fünften Stufe der Leiter (e fis a c); drittens kann der S. enthalten: die große 2 mit der reinen 4 und großen 6, und zwar in der Durtonart auf dem Grundtone, und der zweiten und fünften Stufe, in der Molltonart auf der dritten, vierten und kleinen siebenten Stufe der Leiter; viertens: die übermäßige 2 in Begleitung der übermäßigen 4 und großen 6, diese aber nur auf der kleinen sechsten Stufe der Leiter einer Molltonart (f gis h d); fünftens: die kleine 2 in Begleitung der reinen 4 und der kleinen 6, in der Durtonart nämlich auf der dritten und siebenten Stufe der Leiter (e f a c, h c e g), und in der Molltonart auf der zweiten und fünften Stufe; sechstens: die kleine 2 mit der reinen 4 und großen 6, aber nur auf der zweiten Stufe der Leiter einer Molltonart, und endlich siebentens auch, wenn auch nur äußerst selten so vorkommend, die kleine 2 mit der verminderten 4 und kleinen 6, nämlich, jedoch auch nur hier, auf dem unterhalben Tone in einer Molltonart (gis a c e). Natürlich muß auf jede Art von Secundenaccord eine Auflösung folgen, da er ein dissonirender Accord ist, und muß das eigentlich dissonirende Intervall auch eigentlich vorbereitet werden, und Beides zwar, Vorbereitung und Auflösung, in der Grundstimme, denn hier ist die Dissonanz enthalten, wie schon in dem vorigen Artikel Secunde gezeigt wurde. Doch leidet dieser Satz einige Ausnahmen, die wir in dem Folgenden näher bezeichnen. Am gewöhnlichsten geschieht die Auflösung in den Sextenaccord, wie in Beispiel a, oder in den Sextquintenaccord, wie in Beispiel b:

a. b.

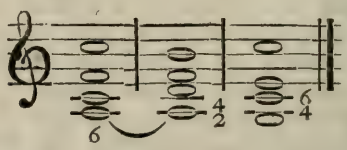


Zuweilen wird auch der auflösende Accord ein Dreiklang (durch den Trugschluß), der dann erst modulirt, wie in Beispiel c, oder die Oberstimmen bleiben bei der Auflösung der Grundstimmen liegen, und verwandeln sich in einen Septimenaccord, wie in Beispiel d, oder die Auflösung geschieht, jedoch nur höchst selten, in einen Quartsextenaccord, wie in Beispiel e:

c. d.

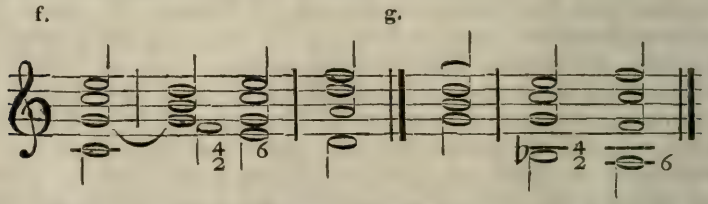


e.

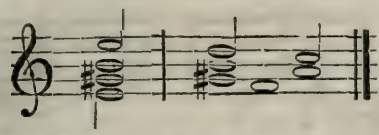


Wenn bei dem Gebrauche des Secundenaccordes mit der übermäßigen Quarte (des gewöhnlichsten S's) der obere Theil der Secunde vorher liegt, so kann der untere oder eigentlich dissonirende Theil auch ohne Vorbereitung eingeführt werden, wie fast bei jeder Modulation durch diesen Accord, und hier in Beispiel f, und im freien Satze kann dieser Accord mit der übermäßigen Quarte, wo er auf die vierte Stufe der Tonleiter fällt, immer ohne Vorbereitung angeschlagen werden, siehe Beispiel g:

f. g.



Höchste Vorsicht muß beim Gebrauch des Secundenaccordes mit der übermäßigen Secunde angewendet werden. Viele Theoristen wollen in diesem Falle auch das untere Ende des Intervalls, also wie bei jeder anderen Secunde, als den eigentlich dissonirenden Ton anerkannt wissen; Andere hingegen lehren umgekehrt das obere Ende des Intervalls als die eigentliche Dissonanz, die vorbereitet u. aufgelöst werden müsse. Im Grunde ist weiter kein Unterschied zwischen beiden Ansichten, als der des Namens des Accordes, der aber wahrlich nicht viel zur Sache selbst thut. Will man durchgehends das untere Ende des Intervalls als das dissonirende anerkannt wissen, nun so ist z. B. in folgendem Satze



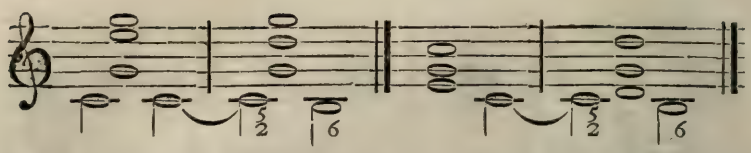
der zweite Accord kein übermäßiger Secunden-, sondern ein solcher Nonenaccord; will man aber beim Gebrauch der übermäßigen Secunde durchaus von der Regel abweichen und das obere Ende des Intervalls den dissonirenden Ton genannt wissen, nun so ist eben dieser Accord kein übermäßiger Nonen-, sondern ein solcher Secundenaccord, bei dem die Secunde um eine Stufe über sich tritt: die Sache, die Harmonie, bleibt dieselbe, und auch ihre grammatikalische Bedingung. Daß in gebundenen Sätzen der Secundenaccord mit der großen und kleinen Secunde oft wechselsweise mit anderen Accorden vorkommen kann, ergiebt sich von selbst und bringt schon die Schreibart mit sich. Ausführliches darüber gehört in die eigentlichen Lehrbücher der Composition. — Was die Bezifferung dieses Accordes in der sog. Generalbaßschrift betrifft, so kann dieselbe seyn: blos 2, oder $\frac{4}{2}$ oder $\frac{6}{4}$. Ist eins von den Intervallen erhöht oder erniedrigt, so kann es durchaus nicht in der Bezifferung ausgelassen werden, sondern muß stehen, und zwar mit dem Zeichen der Erhöhung oder Erniedrigung, wovon im Weiteren schon der Art. Bezifferung handelt.

Secunden-Fuge, s. Fuge.

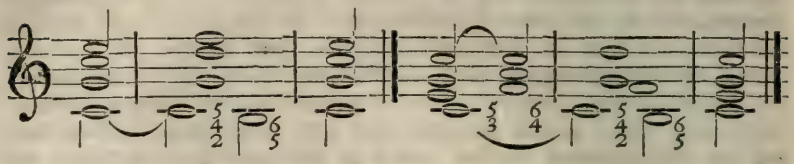
Secundiren, sagt man wohl für: zu einer Melodie oder einer Hauptstimme eine zweite (secunda vox) Stimme spielen oder singen, die natürlich dann tiefer liegt und sich gewöhnlich in Terzen, Sexten und Quarten mit jener fortbewegt. Am gewöhnlichsten kommt der Ausdruck bei Blasinstrumenten, und hier zwar beim Horn und bei der Trompete vor.

Secundquarten- und Secundquartsextenaccord, siehe Secundenaccord.

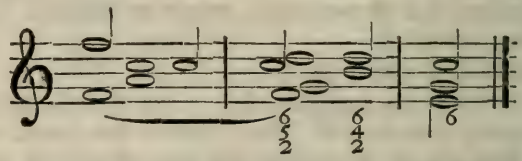
Secundquintenaccord, ist eigentlich kein anderer als der Secundenaccord mit zugefügter Quinte; doch entstehen aus dieser Zufügung so manche andere harmonische Verhältnisse, daß nothwendig sich wieder ein ganz neuer Accord und zwar von verschiedenen Gattungen daraus bildet. In den Artikeln Undecimen- und Terzdecimenaccord ist der systematische Zusammenhang dieser verschiedenen Gattungen als Stamm- und abstammende Accorde näher entwickelt. Beschäftigen wir uns hier daher nur noch mit dem Wesen des Accordes für sich selbst. Wie bei allen Secundenaccorden ist auch bei allen Gattungen des Secundquintenaccordes der eigentlich dissonirende Ton das unterste Ende des wesentlichen Intervalles (der Secunde) und also in der Grundstimme enthalten, und überall auch muß derselbe hier vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Praktisch benützt wird der Accord in 5 verschiedenen Tonzusammenstellungen: 1) ohne Verbindung mit irgend einem andern Intervalle blos mit Verdoppelung der Quinte oder des oberen Endes der Secunde, in welchem Falle die Secunde groß und die Quinte rein ist, und der Accord hauptsächlich in gebundenen Sätzen zur Aufhaltung des Sextenaccordes dient:



2) mit Secunde, Quinte und Quarte, in welchem Falle ebenfalls die 2 4 und 5 aber rein sind, u. der Accord in der gebundenen Schreibart hauptsächlich zur Aufhaltung des Sextquintenaccordes dient:



3) mit Secunde, Quinte und Terz, in welchem Falle aber die 2 meist klein, die 5 rein und die Terz groß ist, und der Accord zur Aufhaltung des Terzquartenaccordes im gebundenen Style gebraucht wird. Ein Beispiel dürfte überflüssig seyn. 4) mit Secunde, Quinte und Sexte, in welchem Falle die 2 wieder groß ist, und der Accord vorkommt, wenn die Quarte des gewöhnlichen Secundenaccordes durch die Quinte aufgehalten werden soll:



Endlich 5) mit Secunde, Quinte und Septime, in welchem Falle der Accord ebenfalls zur Aufhaltung des gewöhnlichen Secundenaccordes gebraucht wird, und insbesondere zwar zur Aufhaltung der Sexte. Die Einfachheit dieses Satzes macht nach dem Bisherigen jedes Beispiel unnöthig. Auch die Bezifferung des Secundquintenaccordes ergiebt sich aus obigen Beispielen von selbst: alle Intervalle müssen bezeichnet werden, nur wenn der Accord in Gesellschaft einer Terz erscheint, darf die Quinte wohl in der Bezifferung wegbleiben, und statt $\begin{matrix}5\\3\\2\end{matrix}$ blos $\begin{matrix}3\\2\end{matrix}$ stehen.

Sedetze, der jetzt ganz veraltete Name eines einfüßigen Octavenregisters in der Orgel, also eine Octave, die aber um mehrere Octaven höher stand als die Grundstimme, und um dieses, außer dem Fuß-Maaße, auch mit dem Namen zu bezeichnen, wohl so, in dieser Verdoppelung der Octavenhöhe (von sedecim — 16), genannt wurde.

Sedlazek, Johann, geboren zu Ober-Glogau in Schlesien am 6ten December 1789; erlernte seines Vaters Profession, das Schneiderhandwerk, und übte sich, aus besonderer Neigung, ganz ohne Anleitung am Feierabende im Flötenspiel. 21 Jahre alt wanderte der freigesprochene Geselle in die Fremde, trat zu Troppau bei einem Meister in Arbeit, der, zugleich auch Theater-Billeteur, bisweilen ihn zu den Opern-Vorstellungen einschmuggelte, was für den kunstempfänglichen Nadelhelden jederzeit ein köstlicher Ohrenschmauß war. Ueber Ollmütz und Brünn pilgerte er nach Wien; schneiderte und musicirte nach Herzenslust; u. da er noch vor seinem Auszuge aus der Heimath auf Befehl des Grafen Franz von Oppersdorf, welcher an dem

schönen Naturtalente sich erfreuete, von einem seiner Cammer-Capellisten die wichtigsten Handgriffe praktisch erlernt hatte, und derselben durch eisernen Fleiß vollkommen mächtig geworden war, konnte er, als vielseitig brauchbar, bei Serenaden und Privat-Musiken sich verwenden lassen, wurde Orchester-Substitut, endlich wirkliches Mitglied, und schwur von diesem Zeitpunkte an ausschließlich zu Polihymnien's Fahnen. Nicht lange, und er errang den Ruf eines ausgezeichneten Flöten-Virtuosen, welcher durch interimistische Kunstreisen stets sich noch mehrte. Im Jahre 1818 besuchte er München Augsburg, Stuttgart und Helvetien's Haupt-Cantone; zwei Jahre später Prag, Dresden, Leipzig und Berlin; nach kurzen Zwischenräumen zog es ihn hin ins Hesperidenland, wo Citronen und Goldorangen blühn; zuerst produzirte er sich, fürstlich belohnt, vor dem Monarchen-Congreß zu Verona; ging dann mit Empfehlungsbriefen an Freiherrn von Rothschild in Gesellschaft eines kaiserlichen Cabinets-Couriers nach Neapel; schiffte im Sommer 1823 nach Sicilien über; mußte einen furchtbaren Meersturm bestehen, und erlebte in Palermo alle Schrecken des Erdbebens. Die stille Woche des nächsten Jahres feierte er in Rom, wo er durch den Cardinal Consalvi dem Pabste vorgestellt u. von demselben mit Lobsprüchen über seine Meisterschaft entlassen wurde. Nachdem er, bezüglich eines Augenübels, Livorno's Heilbäder mit bestem Erfolge gebraucht hatte, durchzog er auf der Rückreise nochmals Italien; spielte zu Neapel vor dem Kronprinzen von Preußen, bei Lord Hamilton und anderen Standespersonen; in Florenz vor dem Großherzog; in Parma vor der Erzherzogin Marie Louise; in Lucca bei Hofe; in Mailand vor dem Vicekönig; in Modena bei der Herzogl. Familie; desgleichen in Turin, Genua (wo er Paganini's interessante Bekanntschaft machte), Bologna, Vicenza, Venedig, Triest u. s. w. Von Wien aus befriedigte er den lange genährten Wunsch, wieder einmal seine Eltern, vielleicht zum letzten Male, zu sehen; nun trat er die Reise nach Paris an, und auch dort genoß er, wiewohl erst nach so manchen, nur durch unerschütterliche Beharrlichkeit niedergekämpften Hindernissen, die Ehre, bei den Herzogen von Orleans und Grammont, der Herzogin von Berry, ja sogar vor dem Könige sich hören lassen zu dürfen, und ein Paar öffentlich veranstaltete Concerte brachten ihm, nebst würdigender Anerkennung seiner Kunstfertigkeit 3000 Francs als baaren Ueberschuß. Seit der Mitte des Jahrs 1826 domicilirt S. in London, in angenehmen Verhältnissen eines aus Neigung geschlossenen Ehebundes. —d.

Seebach, Andreas, geboren zu Tiefenthal bei Erfurt am 14ten Januar 1777, und gestorben zu Magdeburg als Organist an der St. Ulrichskirche am 28sten Juni 1823. Von früher Jugend an zeigte er eine hervorstechende Anlage und Neigung zur Musik. Den ersten Unterricht darin empfing er von seinem Vater, der Schullehrer war, und von seinem 13ten Jahre an setzte er das Clavier- und Orgelspiel unter Kittel's Leitung fort, bis er im October 1791 zum Stadtmusikus Rose in Ronneburg in die Lehre kam. Während der 5 Jahre, die er bei demselben zubrachte, lernte er ziemlich alle gebräuchlichen Instrumente behandeln. 1796 trat er als Hornist in das Orchester des Theaters zu Magdeburg, und erweiterte hier seine Kenntnisse und Fertigkeiten durch den Unterricht des Musikdirectors Pitterlin und des wenig gekannten, aber guten Contrapunktisten Zachariä. 1799 ward er zum Organisten und Seminarlehrer am Gymnasium des Klosters Berge bei Magdeburg, und 1813 zu der Stelle befördert, von welcher ihn der Tod, wie gemeldet, abrief. Seebach war ein gründlicher und geschickter Musiklehrer, fertiger Clavier- u. Orgelspieler, in früherer Zeit auch guter Hornvirtuose.

Daneben spielte er noch, wenn auch nicht mit großer Virtuosität, doch rein und präcis, Violine, Bratsche und Violoncell; kannte die Behandlungsart aller übrigen Instrumente, und besaß endlich gründliche Kenntnisse im Orgelbau. In allen diesen Beziehungen wirkte er viel Gutes in Magdeburg und der Umgegend; besonders aber als Concertdirector. Das Orchester in Magdeburg ward durch ihn zu einem namhaften Grade von Vollkommenheit gebildet. Seit 1810 kamen durch ihn in den Concerten zu Magdeburg viele ältere classische Werke zu Gehör, welche bis dahin dort gänzlich unbekannt geblieben waren. Zu dem Zwecke gründete er auch einen Singverein, der fortwährend, bis zu seinem Tode, unter seiner Leitung stand. Von seinen Compositionen ist außer einigen Chorälen mit melismatischen Sopransolo's für jenen Singverein und mehreren kleineren Arbeiten wie Arrangements für die Freimaurerloge Nichts bekannt geworden: doch befanden sich unter seinem Nachlasse viele Choralvorspiele, Trio's und Fughetten für die Orgel, die tüchtige contrapunktische Kenntnisse und Fertigkeiten, wie ein fleißiges Studium der älteren Musikwerke beweisen. Seebach's Nachfolger im Amte war Mühling. —p.

Seeber, Nicolaus, zuletzt Hof- und Stadtorganist und Orgelbauer zu Römhild, war geboren zu Hayna bei Römhild 1680, und besuchte bis zu seinem 11ten Jahre die Schule daselbst; dann bis in sein 15tes Jahr die Stadtschule zu Römhild, und erhielt endlich hier auch von dem damaligen Stadtorganisten Johann Günther Harraß Unterricht im Clavierspiele. Indeß war sein Beruf noch ganz unbestimmt, bis er als Schreiber in die Dienste des Amtmanns zu Themar kam, und hier Gelegenheit fand, unter Anführung eines geschickten Meisters die Orgelbaukunst zu erlernen. Nun widmete er sich dieser mit allem Fleiße und Ernste, übte sich nebenbei im Orgelspiele, und erhielt endlich sogar auch, als Erfolg seiner rastlosen Bestrebungen, die Stadtorganistenstelle daselbst. In seinen Uebungen, namentlich im Orgelspiele, nimmer ruhend, gelangte er wunderbar schnell auch zu einer bedeutenden Celebrität. 1705 schon ward er als Organist nach Amsterdam berufen; doch folgte er später wieder, aus Liebe zu seinem Vaterlande, einer Einladung nach Römhild, wo er nun auch noch bei dem Hoforganisten Käfer die Composition studirte, dann zum Hofmusikus, und als Käfer als Capellmeister nach Hildburghausen kam, als dessen Nachfolger auch zum Hoforganisten ernannt wurde. Neben diesen Aemtern trieb er fortwährend noch die Orgelbaukunst, und mit vielem Fleiße. In der Gegend von Würzburg, Bayreuth, Hildburghausen, Schleusingen, Römhild und Fulda stehen zusammen nicht weniger als 56 Werke, die er neu gebaut hat. Ferner machte er als Orgelvirtuose viele größere und kleinere Reisen, namentlich in die Rheingegenden u. nach Schwaben. Und endlich that er sich auch als Componist von vielen guten Kirchensachen hervor. Zwei volle Jahrgänge sind von diesen noch vorhanden. Er erreichte ein hohes Alter; doch läßt sich die Zeit seines Todes nicht mehr genau ermitteln. So Viel ist gewiß, daß er Alters halber zuletzt seinen Dienst nicht mehr versehen konnte, und auch die Orgelbaukunst einstellen mußte, die dann von seinem Schwiegersohne fortgeführt wurde.

Seeger, oder böhmisch Zegert (Segert), Joseph, berühmter Organist am Dom und an der Klosterkirche der Kreuzherren in Prag, so wie einer der wenigen wirklich guten Contrapunktisten des 18. Jahrhunderts. Er war ums Jahr 1720 zu Bzevin in Böhmen geboren und besaß in seiner Jugend eine vorzüglich schöne Altstimme, welche, als ihn seine Eltern frühzeitig auf eine Schule nach Prag schickten, daselbst allgemein gefiel. Durch diese wurde er auch dem dasigen berühmten Organisten Czernohorsky bekannt,

bald ein sehnsüchtiges Verlangen nach tieferen musikalischen Kenntnissen an dem Knaben warnahm, und dies auch auf's bereitwilligste und unentgeltlich befriedigte, worauf derselbe unter seiner Leitung und durch unermüdlichen Fleiß, sowohl im Orgelspiele wie in der Theorie der Musik, schnell zu einem ausgezeichneten Künstler emporblühete. Ums Jahr 1750 wurde er als Organist in Prag angestellt und seitdem verbreitete sich sein Ruhm immer weiter. Kaiser Joseph der Zweite sagte mehrmals von ihm: „Ich habe nie einen so vortrefflichen Orgelspieler gehört." Auch der Kaiserliche Capellmeister Gaßmann gab ihm das Zeugniß, daß er der beste ihm bekannte Organist sey, und Doctor Burney bekräftigte nicht nur dies Urtheil, sondern rühmte auch noch seine ausgedehnte Bekanntschaft mit den Werken aller großen Musiker in Europa, so wie seinen sanften, gefälligen und zuvorkommenden Charakter im Umgange. Zugleich war Seeger ein gründlicher Lehrer des Generalbasses und des reinen Satzes, der die meisten unmittelbar nach ihm blühenden berühmten Tonkünstler Böhmens gebildet hat, und von denen man nur J. A. Kotzeluch, Mislivecek, Brixi, W. Praupner, V. Maschek, J. E. Dussik, F. Duschek und J. Wittasek nennen darf. Endlich starb dieser würdige und vielfach verdiente Meister, dessen Andenken in Böhmen nie erlöschen wird, in Prag am 22sten April 1782, etwa 62 Jahre alt. Er hat eine lange Reihe von Messen, Vespern, Motetten, Litaneyen, Psalmen und andere Kirchenstücke, so wie auch viele Choräle, Präludien, Fugen, Toccaten u. s. w. für die Orgel gesetzt, aber blos handschriftlich hinterlassen. Der größte Theil seiner Werke kam nach seinem Tode in die Hände des verstorbenen Concertmeisters Ernst in Gotha, welcher von ihnen herausgegeben hat 8 Toccaten und Fugen für die Orgel, mit einer Vorrede von Musikdirector Türk in Halle (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1794). Später sind noch gestochen worden: Präludien für die Oegel (Leipzig bei Hofmeister.) Wzrd.

Seele, s. Stimmstock.

Segert, s. oben Seeger.

Segno (ital.), Zeichen, s. Al segno.

Segue, oder **siegue**, (ital.) — es folgt; steht oft am Ende einer Notenseite, um anzudeuten, was auf der folgenden Seite folgt, z. B. **siegue Allegro** — es folgt das Allegro ꝛc.

Sehling (nicht Selling), Joseph, geboren zu Teising in Böhmen, blühete als Componist um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und war damals an der Metropolitankirche zu Prag als Musikus angestellt. Man hat von seiner Arbeit noch viele Kirchensachen, besonders Messen, Offertorien, und vor Allem sog. Pastoritia und Requiems, die vor Zeiten sehr beliebt und auch weit verbreitet waren. Auch schrieb er eine Oper, die bei Gelegenheit der Krönungsfeier der Kaiserin Maria Theresia zu Prag im Clementinischen Jesuiter-Collegium aufgeführt wurde.

Sejan, einer der größten Orgelspieler Frankreichs im vorigen Jahrhunderte, war Organist an der Kirche S. Sulpice zu Paris, und starb daselbst zu Anfang des laufenden Jahrhunderts. Viele stellten ihn dem Abt Vogler völlig gleich, doch bestätigte sich dies Urtheil durch ein Concert, welches er noch 1796 auf seiner herrlichen Orgel gab, nach Ausspruch eines competenten Richters, nicht ganz, obschon es immer noch Beweis genug gab, daß in Frankreich selbst, wenigstens damals, schwerlich irgend ein anderer Orgelspieler lebte, der über oder auch nur neben S. zu stellen war. Auch

componirte er Vieles für die Orgel, wovon mehrere herrliche Werke gedruckt, aber in Deutschland nur wenig bekannt geworden sind.

Seidel, Friedrich Ludwig, starb am 7ten Mai 1831 zu Berlin als Königl. Preußischer Capellmeister. Ueber seine Jugendgeschichte vermögen wir Nichts zu berichten. Sein Geburtsjahr muß in die Zeit um 1760 fallen, denn seinem äußeren Aussehen nach erreichte er ein Alter von etwa 70 Jahren. In der Musik war er ein Schüler des Capellmeisters Reichardt, den er auf mehreren Reisen begleitete. Mit viel Glück widmete er sich in seinen früheren Jahren auf dessen Rath der geistlichen Musik, und bekleidete von ohngefähr 1792 an geraume Zeit die Organistenstelle an der Marienkirche zu Berlin, bis ein befreundetes Verhältniß mit dem Capellmeister Bernhard Anselm Weber ihn zu dessen treuen Gehülfen und thätigen Mitarbeiter bestimmte, so daß er zuletzt ganz dem Kirchendienste entsagte und unter Iffflands Intendanz als Musikdirector (demnächst Capellmeister) bei der Königl. Oper mit unverdrossenem Eifer fungirte. Theilnehmende Gefälligkeit, Ausdauer und Fleiß, wie ein ungemein weiches, sanftes Gemüth waren die schätzbaren Eigenschaften, durch welche er mehr mit Liebe als Autorität im Dienste wirkte. Als Componist zeigte er sich besonders in Psalmen, Hymnen, Motetten und Liedern, wie in einigen Melodramen und Singspielen. Natürliche Melodie, reiner Satz und richtige Auffassung der Gedichte, mehr sentimentale Empfindung als kräftige Behandlung sind die Hauptvorzüge derselben. Auch mehrere wirksame Theatermusiken zu Schauspielen hat S. geliefert, die zu ihrer Zeit dem Zwecke entsprachen, ohne auf den Glanz besonderer Genialität Anspruch machen zu wollen. st.

Seidel, Ferdinand, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Hofcomponist des Erzbischofs zu Salzburg, war zu Falkenberg 1705 geboren. Er genoß das Glück, von Rosetti in Wien Unterricht auf der Violine zu empfangen, und befand sich 1732 nebst seinem jüngeren Bruder in der Capelle des Grafen Zerotin in Falkenberg. Darauf wurde er in der Capelle des Erzbischofs zu Salzburg angestellt, zeichnete sich als ein Meister auf der Violine aus, und wechselte wochenweise in der Direction der ansehnlichen Capelle mit dem Capellmeister Eberlin und den beiden Hofcomponisten Christelli und Leopold Mozart. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Er hat viele Sinfonien, Concerte und Solo's für die Violine geschrieben, die zu seiner Zeit zu den schwierigsten ihrer Art gezählt wurden. Daher mag es denn auch kommen, daß im Ganzen nur sehr wenige von seinen Compositionen gedruckt wurden. Wir wissen nur ein Heft von 12 Menuetten für die Laute (Leipzig 1759). In Manuscript befand sich Vieles von ihm, namentlich viele Violinduo's, in der Breitkopf-Härtelschen Sammlung zu Leipzig.

Seidelmann, s. Seydelmann.

Seidler, Ferdinand August, erster Violinist in der Königl. Hofcapelle zu Berlin, ein ausgezeichneter Meister auf seinem Instrumente, ist geboren zu Berlin am 13ten September 1778, und ein Schüler des berühmten Concertmeisters Haak. Sein Talent entwickelte sich ungewöhnlich früh. Bereits in seinem 10ten Jahre durfte er in der Capelle des Königs Friedrich Wilhelm II. mitspielen, und gleich nach seiner Confirmation erhielt er eine wirkliche Anstellung in derselben als Hofmusikus. Als der König starb, machte er eine große Reise durch Deutschland, Holland, Frankreich und Rußland. Damals gehörte S. in der That zu den ersten Violinspielern Deutschlands, und so machte er überall viel Glück. In Wien hielt er sich

längere Zeit auf, von 1811 bis 1815, und als er in letzterem Jahre nach Berlin zurückkehrte, erhielt er die Stelle eines ersten Violinisten. Was Deutlichkeit im Vortrage, reine Execution und Intonation, wie schönen Ton anbelangte, übertraf ihn auch damals noch schwerlich ein anderer Spieler, wenn er auch an technischer Fertigkeit, grandiosen Bogen und Bravour vielleicht manchem Zögling der neueren Schule nachstand. Seit 1824 ohngefähr hat er das öffentliche Spiel ganz aufgegeben. Seine Frau — Caroline, geborne Wranitzky, Tochter des bekannten Capellmeisters und Componisten Wranitzky, und Schwester der Sängerin Kraus = Wranitzky, mit der er sich 1813 zu Wien verheirathete, ist eine vortreffliche Sängerin, aus der Wiener Schule, welche bekanntlich aber, so gut sonst für den Gesang, die mimische Bildung zu sehr vernachlässigt. Die Folgen davon sind es denn auch, was wir an dieser unserer Künstlerin zu tadeln haben. Als Sängerin für sich betrachtet, ist sie wahrhaft ausgezeichnet zu nennen. Fertig überhaupt besitzt sie bei einer durchweg reinen und klaren Stimme von 2 vollen Octaven Umfang eine so anmuthig natürliche Geläufigkeit, wie sie selten bei einer Sängerin getroffen wird. Sie begann frühzeitig ihre theatralische Laufbahn in Wien, und setzte sie mit dem besten Erfolge auch dort, so wie auf kleinen Kunstausflügen nach Pesth, Preßburg ꝛc. fort, bis sie 1815 mit ihrem Gatten nach Berlin kam, und nun hier ein dauerndes Engagement als erste Sängerin am Königl. Hoftheater gewann. st.

Seiffert, Carl Theodor, Organist an der Stadtkirche zu St. Wenzel in Naumburg an der Saale, ein noch junger Mann, aber achtungswerther Meister auf seinem heroischen Instrumente wie auf dem Claviere und als Musiker überhaupt. Er bildete sich zuerst in Breslau, dann bis 1830 in Berlin, unter Klein, Zelter, Bach und Grell, und wurde von da auch nach Naumburg zu der schönen Hildebrandischen Orgel gerufen, die, 1834 unter seiner Aufsicht reparirt, ein wahres Prachtwerk ist. Seit dieser Reparatur hat er auch schon mehrere glänzende Concerte darauf gegeben, und seit 1835 die Leitung des Sängervereins zu Naumburg übernommen, mittelst welches er nun überhaupt dort den Sinn für klassische Musik auf alle Weise zu beleben sucht. Als Componist arbeitete er für Gesang, Orgel und Pianoforte; doch ist erst Weniges von ihm zum Druck befördert worden: ein Heft Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Orgel-Variationen über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott," und dergleichen über den Choral „Straf mich nicht in deinem Zorn."

Seitenbewegung (motus obliquus), s. Bewegung.

Seitz von Seitzenbach, Joseph Anton, geboren zu Bernang in der Schweiz 1709, brachte seine Schuljahre in den Benedictinerklöstern bei St. Johann zu Toggenburg, dann zu Merau bei Bregenz und endlich bei den Jesuiten in Waldkirchen in der Costnitzer Schule zu, wo er überall auch gründlichen musikalischen Unterricht empfing, und bezog hierauf die Academie zu Inspruk. Nach vollendetem academischen Curs docirte er eine Zeitlang zu Welsch-Michael bei Trient den Choral, und ging dann nach Venedig und Padua, wo er bei dem berühmten Grotti noch die Composition und Instrumentalmusik studirte. In den Augustiner-Orden zu Grätz hierauf aufgenommen, ward er in seinem 23sten Jahre daselbst Presbyter regens chorum und theologischer Repetent. Nach diesem bekleidete er noch verschiedene geistliche Aemter, ging endlich aber zur evangelischen Kirche über, und zwar zu Nürnberg, wohin er sich zu dem Zwecke gewendet hatte, und wo er nun zunächst außerordentlicher Lehrer und Vicarius des Cantors, 1741 aber

wirklicher Cantor und Präceptor an der Sebalder-Schule wurde, und dies blieb bis an seinen Tod 1772.

Seixas, Josè Antonio Carlos, Ritter vom Christus-Orden und Organist an der S. Basilica zu Lissabon, geboren zu Coimbra 1704, erlangte einen großen Ruhm in seiner Kunst, obschon er bereits 1742, also erst 38 Jahre alt, starb. Daher wurde seine Leiche auch auf das feierlichste vom ganzen Portugiesischen Hofe begleitet. Man schätzte ihn aber nicht blos seines Orgelspiels, sondern auch seiner Compositionen wegen. Aufbehalten sind von denselben noch eine Sammlung 4- und 8stimmiger Messen, Te Deum laudamus für 4 Chöre, verschiedene 2- bis 4stimmige Motetten mit Instrumentalbegleitung, und „Setecentas Tocates de Cravo."

Selah. Die Chaldäer übersetzen dieses oftmals in den Psalmen vorkommende hebräische Wort durch: allezeit, immer, von Ewigkeit zu Ewigkeit; mit welchem Rechte und aus welchem Grunde aber, läßt sich nicht begreifen. An einigen Stellen führt diese Uebersetzung sogar einen offenbaren Unsinn herbei. Gleichwohl haben sie viele Spätere beibehalten. Sicher hat das Wort eine musikalische Bedeutung; indeß welche? darüber wird noch immer gestritten. Die Griechen gebrauchen dafür durchgängig das Wort Diapsalma, das eine Veränderung der Melodie, einen Wechsel im Vortrage bedeutet, und diese Erklärung hat so lange Vieles für sich, als das Wort Selah in der Mitte oder überhaupt im Verlaufe des Gesanges (Textes) vorkommt, wo allerdings dadurch angedeutet werden konnte, daß irgend eine Aenderung im Gesange, sey es nun hinsichtlich der Melodie selbst oder ihrer Tonart, oder vielleicht nur eine Pause eintreten solle, während welcher die Instrumente allein spielten, oder noch eine andere, vorgenommen werden solle; allein wenn das Wort am Schlusse des Gesanges steht, und hier wird es in den Psalmen am häufigsten angetroffen, muß diese Erklärung nothwendig wegfallen. Mehr als wahrscheinlich kommt das Wort her von dem hebräischen Verbum Salal, u. d. h. erheben, erhöhen; Selah war also wohl ein Zuruf an die Instrumentisten unter den Leviten, daß sie jetzt, nachdem der Gesang (oder nun auch nur ein Haupttheil desselben) vollendet war, ihr Ritornell oder Zwischenspiel, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, das zum Schluß gewöhnliche Instrumentenspiel in einem erhöheten Tonmaaß anstimmen sollten, um die Erhebung der Gemüther zu Gott zu vollenden: „wir haben gebetet — Selah! — und es erschalle der Chor der Posaunen und Pauken und trage auf den Schwingen seines mächtigen Klanges empor unsere Herzen zu den himmlischen Heerschaaren" — würden neuere Dichter vielleicht ihren Psalm beschließen. Diese Erklärung paßt nicht allein zu der durchgängigen Construction des Wortes im Texte selbst, sondern auch zu seiner etymologischen Bedeutung, und wird bestärkt endlich durch die hohe Idee, welche die Hebräer, besonders zu den Zeiten Davids, von der Wirkung ihrer instrumentalischen Tempelmusik hatten. So trat denn allerdings auch mit dem Worte Selah, es mochte in der Mitte oder am Schlusse des Gesanges vorkommen, eine allgemeine Pause in diesem ein, weil jetzt die Instrumentalmusik einige Zeit allein wirkte. Dr. Sch.

Seldius, Georg Sigismund, Kaiserlicher Vice-Canzler zu Wien, war ein vorzüglicher Lautenspieler. Geboren zu Augsburg am 21sten Jan. 1516, hegte er von Jugend auf eine große Liebe zur Musik. Seines ausgezeichneten Lautenspiels wegen ward er in seinen Jünglingsjahren schon an verschiedene Höfe geladen. Auch Kaiser Maximilian schätzte ihn später deshalb sehr. Oft wurde er von demselben eingeladen, um sich an seinem

Lautenspiele zu ergötzen. Einer solchen Einladung wollte er auch am 26sten Mai 1565 folgen, als unterwegs nach dem Kaiserlichen Lustschlosse sein Wagen auf einmal umfiel und er das Leben dabei einbüßen mußte. Der Kaiser ließ seine Bildsäule verfertigen und setzte dieselbe als Denkmal auf sein Grab. O.

Selichius, Daniel, blühete als Componist zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. Aus Wien gebürtig war er bis 1625 Musikdirector zu Wesensteim bei Dresden, dann aber folgte er einem Rufe als Braunschweigischer Hofcapellmeister nach Wolfenbüttel. Sein Todesjahr kann nicht mehr angegeben werden. Von seinen gedruckten Werken sind noch ein Paar Sammlungen 4- bis 6stimmiger Paduanen, Galliarden, Intraden, Curanten ꝛc.; ein Werk von 24 geistlichen lateinischen und deutschen Concerten und Psalmen Davids für 2—12 Stimmen, und ein Weihnachtsgesang (als Neujahrwunsch an etliche Erfurtische Rathsherrn), aus den Jahren 1614, 1615, 1619 und 1625 bekannt.

Selle, Thomas, geboren zu Zörbig in Sachsen am 23sten März 1599, war bis 1624 Rector zu Wesselbur in Dithmarsen, dann bis 1636 in Heide, und bis 1641 hierauf Cantor zu Itzehoe, von wo er als Stadtcantor, Canonicus ministerialis und Musikdirector nach Hamburg berufen wurde, und dies blieb bis an seinen Tod, den 2ten Juli 1663. Selle galt zu seiner Zeit für einen der gelehrtesten Musiker und gründlichsten Contrapunktisten, und wirklich auch findet sich dieser Ruf in seinen Werken bethätigt. Es bestehen diese in einer Monophonia harmonico — latina; vielen Kirchenconcerten; geistlichen Liedern, worunter namentlich seine Melodien zu Rist's „Seelenlust" sich auszeichnen; Pastorellen, Canons, Motetten u. a. Unter den Melodien, welche er zu Rist's „Musikalische Fest-Andachten" setzte, befinden sich auch die Choräle „Nun giebt mein Jesus gute Nacht," und „Werde Licht, du Stadt der Heyden." S's Bildniß ist mehrmals in Kupfer gestochen worden, und ein ziemlich ausführliches Verzeichniß von seinen gedruckten Compositionen theilt für den Interessirten Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon mit.

Sellitti, Giuseppo, aus Rom gebürtig, gehört zu den guten Componisten, welche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Italien lebten. Uebrigens brachte er schon 1733 eine Oper (Nitocri) von seiner Composition zur Aufführung, und setzt man den Schluß seiner künstlerischen Thätigkeit ohngefähr in die Zeit um 1770, so läßt sich annehmen, daß er viele Werke zu Tage gefördert hat; doch ist in Deutschland fast keins davon näher bekannt geworden. Und daß sein künstlerisches Leben sich bis so weit herauf erstreckt, beweist die Thatsache, daß 1765 noch eine neue Oper von ihm auf dem Theater della Palla zu Rom gegeben wurde.

Sellner, Joseph, Mitglied der k. k. Hofcapelle zu Wien und Professor der Oboe am Wiener Conservatorium der Musik, ist zu Landau im Elsaß, gegenwärtig zum k. Baierischen Rheinkreise gehörig, am 13ten Mai 1787 geboren, verließ jedoch früh seine Vaterstadt, da sein in französischen Militairdiensten stehender Vater 1792 mit dem Condéschen Corps zu den Oesterreichern überging. Etwa 6 Jahre alt, erlernte Sellner von einem weniger als mittelmäßigen Lehrer die Flöte spielen und machte in kurzer Zeit solche Fortschritte, daß er sich in seinem 8ten Jahre öffentlich in Concerten hören lassen konnte. Sonderbar genug, war dieser höchst lückenhafte Unterricht der einzige, der ihm auf dem Felde praktischer Musik je zu Theil wurde. Von sich selbst und durch seine immer steigende Liebe zur Tonkunst angespornt,

lernte S. später die Violine spielen und trat, kaum 15 Jahre alt, um seine Leidenschaft zur Musik zu befriedigen, als unobligater Trompeter bei einem Oesterreichischen Cavallerie-Regimente ein, mit welchem er den Feldzug von 1805 bei Ulm u. s. w. mitmachte. Während seiner Dienstzeit lernte S., ohne einen Meister zu haben, nebst der Trompete und dem Horne auch die Clarinette und ließ sich auf letzterem Instrumente mehrmals öffentlich als Concertspieler hören. 1808 begehrte er seine Entlassung und folgte, nach kurzem zu seiner theoretisch-musikalischen Ausbildung benutzten Aufenthalte in Prag, dem Rufe als Capellmeister auf den Gütern eines Grafen in Ungarn, wo er eine ausgezeichnete Harmoniemusik und ein vorzügliches Streichquartett fand. Als Capellmeister leitete er nur die Orchesterstücke mit der Violine und spielte bei der Harmoniemusik die erste Oboe, auf welches Instrument er sich mit solcher Vorliebe legte, daß es bald sein Hauptinstrument wurde, und er 1811 sich schon auf demselben im Theater zu Pesth öffentlich hören lassen durfte. 1813 folgte er dem Rufe Carl Maria von Weber's u. wurde erster Oboist im Orchester des Theaters zu Prag, wo er sich wiederholt als Concertspieler producirte und sich nebstbei auf der alleinerlernten Guitarre zugleich mit dem berühmten M. Giuliani hören ließ. Die 3 Jahre, welche S. in Prag zubrachte, benützte er zu seiner höheren musikalischen Ausbildung und genoß den Unterricht des als gründlicher Theoretiker und ausgezeichneter Tonsetzer bekannten J. M. Tomaschek. 1817 verließ er Prag und wollte eine Reise nach Italien unternehmen, doch erhielt er in Wien, wo er sich vor dem allerhöchsten Hofe in einem eigenen Concerte und mehrmals im Theater hören ließ, eine Anstellung als erster Oboist bei dem k. k. Hofoperntheater, und verließ seitdem diese Residenzstadt nicht mehr. 1822 wurde er Mitglied der k. k. Hofcapelle, später Professor der Oboe am neu errichteten Conservatorium der Musik in Wien, schrieb für dieses Institut eine Oboeschule, die auch in Paris nachgedruckt wurde, und erhielt im Jahre 1823 nebstbei die Oberleitung der Uebungen und Concerte der Zöglinge. Componirt hat S. mehrere Concerte, Rondo's, Polonaisen, Variationen u. s. w. für die Oboe mit Orchesterbegleitung, mehrere Stücke für Harmoniemusik, für Guitarre und andere Instrumente, jedoch sind von seinen Arbeiten nur die schon erwähnte Oboeschule und mehrere Guitarre-Compositionen im Stich erschienen. Als Virtuos für sich leistet S. Ausgezeichnetes; er hat die Stellung der Klappen auf der Oboe bedeutend vervollkommnet und sich dadurch nicht allein in den Stand gesetzt, Schwierigkeiten zu besiegen, die man früher für unausführbar hielt, sondern auch, was die Hauptsache ist, die vollkommenste Gleichheit des Tones erzielt. Im Orchester zeichnet er sich durch Präcision, schönen klangvollen Ton und guten Vortrag aus, und faßt den Geist der auszuführenden Composition mit allen, selbst den feinsten, Nüancen auf. Als Orchesterdirector hat er im Conservatorium sich große Verdienste erworben, und ihm verdankt das Institut, daß die Zöglinge selbst schwierige Compositionen mit Leichtigkeit ausführen. Als Lehrer der Oboe gebührt ihm besonderes Lob. Die Zahl der von ihm gebildeten Schüler ist bedeutend und Wenige verstehen es so wie er, durch wohl bedachte Strenge und rastlosen Fleiß das schlummernde Talent zu wecken und zur Blüthe zu bringen. Als Componist ist er gründlich und macht seinem Lehrer Tomaschek Ehre. 18.

Selmer, Heinrich Christoph, Hoboenvirtuos, geboren zu Güstrow 1725, stand Anfangs zu Strelitz, wo er sich auch als Musiker gebildet hatte, in Meklenburgischen Diensten; ging dann aber nach Berlin und blies hier unter Grauns Direction in den Jahren 1748 und 1749 erste Hoboe in dem

Opernorchester mit. Nach dem Tode des Herzogs von Meklenburg-Strelitz nahm er einen Ruf in die Capelle zu Gotha an; doch leistete er demselben nicht Folge, als der Herzog von Meklenburg-Schwerin gleich darauf ihn nach Ludwigslust einladen ließ, und er dadurch wieder Gelegenheit zur Rückkehr in sein Vaterland erhielt. Außer der Hoboe blies er auch die Flöte mit großer Fertigkeit, doch verdankte er sein großes künstlerisches Ansehen mehr der für damals ungemeinen Kunstfertigkeit, womit er die Hoboe zu behandeln verstand. Uebrigens brachten die außerordentlichen Anstrengungen, mit welchen er die Uebungen auf derselben betrieb, auch einen sehr krankhaften Zustand seines Körpers zu Wege, dem zu begegnen er nach und nach immer mehr sich von der Musik zurückziehen, und 1770 endlich dieselbe ganz aufgeben mußte. Sein Herzog ernannte ihn nun, in Erinnerung seiner ehedem so meisterlichen Leistungen auf seinem Instrumente, zum Hofrath und wies ihm eine passende Beschäftigung in dem Schlosse an, die er, im Besitze der größten Achtung in seiner Umgebung, fortsetzte, bis 1787 der Tod ihn aller irdischen Arbeit überhob. Den noch vorliegenden Zeugnissen von Ohrenzeugen zu Folge muß S. besonders im Adagio und cantabeln Vortrage unübertrefflich gewesen seyn.

Selneccer, Nicolaus, hieß eigentlich Schellenecker, und war geboren zu Hersbruck am 5ten December 1532. Zum Geistlichen bestimmt erhielt er seine erste wissenschaftliche Bildung auf der Schule zu Nürnberg. Seines außerordentlichen Talents wegen ließen ihm die Eltern auch Unterricht in der Musik ertheilen, und die Fortschritte, welche er darin machte, waren so rasch, daß er als Knabe von 12 Jahren schon eine Zeitlang den Organistendienst in der Capelle zu Nürnberg versehen konnte, und daß der König Ferdinand, als er S. einmal in der Vesper spielen gehört und vergebens die Eltern ersucht hatte, ihm den Knaben mitzugeben und auf seine Kosten sich der Musik widmen zu lassen, seinen Sängern den Befehl zur heimlichen Entführung des kleinen Meisters ertheilte. Doch gelang auch der Plan nicht, und S. ward Geistlicher, Hofprediger zu Dresden, dann Doctor und Professor der Theologie zu Leipzig, endlich Superintendent, 1589 indeß wieder abgesetzt, und starb am 24sten Mai 1592. In seiner letzten Zeit war er auch, nach langer Unterbrechung, als Componist wieder thätig gewesen, hatte die sieben Bußpsalmen und eine Sammlung christlicher Lieder und Kirchengesänge componirt und herausgegeben, und das macht ihn denn auch für die jetzige Zeit noch merkwürdig, indem sich unter diesen Gesängen die noch jetzt gebräuchlichen Choräle „Wach' auf mein Herz und singe," „Allein Gott in der Höh' sey Ehr," und „Singen wir aus Herzens Grund" befinden. Dr. Sch.

Semeiographie, kommt aus dem Griechischen her, von σημειον — Zeichen, u. γραφειν — schreiben, u. ist der umfassende Name für Zeichenlehre, also in der Musik der Notirungskunst, welche in sich begreift: die Kenntniß der Liniensysteme, der verschiedenen Schlüssel, der verschiedenen Noten selbst, der Pausen, Versetzungszeichen, der Bogen, Punkte, Striche, Vortrags- und aller anderen musikalischen Zeichen, und endlich auch der musikalischen Orthographie oder Rechtschreibung, die nothwendig aber wieder eine genügende Kenntniß der musikalischen Grammatik bedingt. Auf alle diese einzelnen Gegenstände brauchen wir uns hier nicht weiter einzulassen, da sie nicht allein unter ihren besondern Artikeln, sondern auch schon in den Artikeln Notenschrift, Notensystem und den dort anzezogenen in jeder Beziehung hinlänglich erklärt worden sind. Einige sagen für S. auch Semiotik, aber nicht ganz richtig, denn Semiotik ist eigentlich die Krankheitszeichenlehre

der Medicin. Eine ganz eigene Art der musikalischen S. ist auch die Ziffernschrift (s. d.).

Semi (ital.) — halb; kommt in der Musik in verschiedenen Zusammenstellungen vor. — Ueber Semibrevis s. Geltung (der Noten) und Mensuralmusik. — Semicroma (Mehrzahl semicromæ), wörtlich: halbes Achttheil, ist der italienische Name der Sechzehntel-Noten. — Semidiapente, (Halb-Quinte) ist die verminderte Quinte. — Semidiatessaron (Halb-Quarte), die verminderte Quarte. — Semiditono (Halb-ganzer Ton), ital. Name der kleinen Terz. — Semifusa (halbgeschwänzt), lateinischer Name der Achtelnote. — Ueber Semiminima s. Geltung (der Noten) und Mensuralmusik. — Semitonium, mit deutscher Endung auch blos Semiton, ist der halbe Ton, und bezeichnet sowohl die eine als die andere Hälfte eines in 2 Theile getheilten ganzen Tons; die größere Hälfte heißt Semitonium majus, der große halbe Ton (s. Ton), und die kleinere Semitonium minus, der kleine halbe Ton. — Semitonium modi, Halbton des Modus, ist der unterhalbe Ton einer jeden Tonart oder die große Septime einer Tonica (s. auch Charakteristisch, Leitton und Septime). — Semitonium fictum, der gebildete Halbton, kommt nur in älteren theoretischen Werken noch vor und bezeichnet denjenigen großen halben Ton, welcher durch die Versetzung der Haupttonarten C-Dur oder A-Moll auf anderen Stufen der Tonleiter zum Vorschein kommt. In diesem Falle muß nämlich, um z. B. die große Septime oder die reine Quarte zu erhalten, der eine oder andere Ton bald durch ein Kreuz erhöhet, bald durch ein b erniedrigt werden. — Semitonium naturale, natürlicher Halbton, hieß bei den älteren Tonlehrern derjenige große halbe Ton, bei welchem, so wie in der Tonleiter von C-Dur, kein Ton durch ein Versetzungszeichen geändert worden war.

Semiotik, s. Semeiographie.

Semmler, der angebliche Erfinder der Pedalharfe, welche jedoch schon vor ihm in Paris entstanden war, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Organist zu Tating bei Eyderstadt, und in der That sehr geschickter Mann seines Fachs. Neben Orgel und Clavier spielte er die Harfe sehr fertig, und ihm mag das Verdienst gehören, die Pedalharfe zuerst in Deutschland bekannter gemacht zu haben; doch war er ihr Erfinder nicht. Daß er als Componist sehr thätig gewesen sey, findet sich ebenfalls in verschiedenen Nachrichten; indeß ist kein Werk mehr von ihm bekannt. Er starb zu Tating um 1796.

Semplice, s. Simplice.

Sempre (ital.) — immer, allezeit, fortwährend; also sempre piano — fortwährend schwach, oder sempre forte — fortwährend stark, nämlich so weit das Zeichen dafür (---) gesetzt ist, oder auch wohl das ganze Stück hindurch; sempre crescendo immer zunehmend; sempre ritardando — immer nachlassend u. s. w. a.

Senaillié, Jean Baptiste, einer der größten Violinisten seiner Zeit, war geboren um 1688, und starb zu Paris, wo er seinen bleibenden Wohnsitz genommen hatte, 1730. Eine Reise nach Italien, welche er um 1712 unternahm, führte ihn unter anderen Städten auch nach Modena, wo er auf einige Zeit engagirt ward, aber auf einem besonders dazu gebauten erhöhten Platze im Orchester mitspielen mußte. 5 Bücher Violinsolo's, welche er zu Paris herausgab, galten für Meisterwerke ihrer Art, und dennoch gelangte S. in seinem Leben zu keinem großen äußern Glanze.

Senal oder Senel, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Wien und war berühmt als Virtuos auf der sog. Nagel- oder Stiftharmonica. Geboren war er in Böhmen; gestorben ist er zu Wien in den 90er Jahren.

Senesino, Ferdinando, s. Tenducci.

Senesino, Francesco, s. Bernardi.

Senfel, oder Senfl, Ludwig, nach Gerbers, Walthers und Anderer Angabe zu Zürich geboren; jedoch ist noch ein Brief Senfels an Bartholomäus Schenk vorhanden, in welchem von ihm selbst Basel als sein Geburtsort angegeben wird, und es verdient diese Annahme auch um so mehr Glauben, als es außer allem Zweifel liegt, daß S. seinen ersten Unterricht im Singen, und zwar als kleines Kind schon, in Basel erhielt. Ueber das Jahr der Geburt dieses alten großen Meisters aber, der schon durch Luthers Verehrung einen ewig denkwürdigen Namen erworben hat, läßt sich Nichts mehr entscheiden, als daß es jedenfalls noch ins 15te Jahrhundert fällt. Von Basel kam S. als Singknabe in die Hofcapelle des Kaisers Maximilian I., als welcher er den Unterricht des berühmten Capellmeisters Heinrich Isaac im Contrapunkte genoß. Wie sehr schon Isaac die Talente und Kenntnisse seines Schülers schätzte, geht aus folgendem Factum hervor. Der gelehrte Simon Minervius bat einst Isaac, die Oden des Horaz in Musik zu setzen; dieser aber antwortete, daß sich allerdings zwar schon ein jugendlicher Versuch dieser Art unter seinen Papieren befände, den er gelegentlich hervorsuchen wolle, allein es wäre ihm lieber, wenn ein Anderer sich der Arbeit unterzöge, der nicht nur des Dichters Geist aufzufassen verstehe, sondern auch das Werk durch seine Kunst und seinen berühmten Namen zu schmücken vermöchte, und deutete hiemit unzweifelhaft auf S. hin, der in der That später des Horaz Oden nebst einigen Liedern des Lucull für 8 Stimmen componirte und zu Nürnberg drucken ließ. Aus Isaac's Schule getreten, ging S. von Wien nach München, wo er bereits das Bürgerrecht erhalten hatte, und ward gegen 1530 dort vom Herzoge zum Hofcapellmeister ernannt. Unter den deutschen Componisten und Contrapunktisten des 16ten Jahrhunderts ist es besonders Senfel, der wie ein Coloß aus der schönen und großen Periode Willaert hervorragt. Luther, dieser aufrichtige und durchbildete Kenner und Freund der Musik, verehrte ihn über alle Tonsetzer seiner Zeit. Senfel war Luthers Lieblingscomponist. Keines Tonsetzers Motetten sang der große Reformator lieber als Senfels. Auf eine Composition, welche sich derselbe von ihm über die Worte „Non moriar sed vivam" etc. erbeten hatte, antwortete er von Coburg aus in einem prächtigen lateinischen Briefe, den Forkel in seinem Musikalmanach von 1784 mittheilt, und in welchem Luther in seiner offen geraden Manier so schöne Worte zum Preise der Musik überhaupt wie Senfels Kunst insbesondere ausspricht. Aus diesem Verhältnisse Luthers zu Senfel hat man denn auch schon gemuthmaßt, daß einige Melodien zu Luthers Kirchenliedern von S. componirt worden seyen; indeß muß es doch auch bei der bloßen Muthmaßung darüber bleiben, indem kein sicherer Beweis dafür vorliegt, obwohl Senfel als Capellmeister eines katholischen Fürsten gern absichtlich seinen Namen bei irgend einer Melodie, welche er dem Freunde Luther zu Gefallen schrieb, verschwiegen haben kann. Außer Luther war es unter vielen anderen bedeutenden Männern auch Sebald Heyden, der Senfels Kunst hoch schätzte. In dem Werke de arte canendi nennt ihn dieser in Musica totius Germaniae nunc principem — den vorzüglichsten Musiker von ganz

Deutschland. Von Senfels Werken sind verhältnißmäßig nur noch wenige vorhanden. Zerstreut findet man in folgenden Sammlungen noch Compositionen von ihm: in Glareans Dodecachord einen vierstimmigen Satz in der lydischen Tonart über die Worte „Deus in adjutorium meum intende etc., und einen dreistimmigen Canon; in Salblingers Concentus; in Jac. Paix Orgeltabulatur den geistlichen Gesang Vita in ligno, und den weltlichen „Ich armes Mägdlein klag mich" ꝛc.; in desselben Sammlung alter Fugen. Einzelne seiner Werke sind am zahlreichsten noch auf der Bibliothek zu München vorhanden. Es sind mehrstimmige Magnificate, Messen, Cantionen, Motetten, Cantaten, Lieder aller Art u. a. Unter diesen letztgenannten Liedern, von welchen eine Sammlung für 4 und 5 Stimmen 1545 zu Straßburg gedruckt wurde, würde man bei sorgfältiger Vergleichung vielleicht noch einige Ausbeute für die Geschichte unserer Choralmelodien gewinnen. Senfels Todesjahr ist nirgends angegeben. Es muß aber in die Zeit nach 1550 fallen. Wem alle jene Sammlungen und Werke nicht zugänglich sind, kann wenigstens eine Probe von S's Arbeiten erhalten in der „Cäcilia" von 1827 Bd. 7., wo pag. 182 ff. Räthselcanons und A. von ihm aus dem Jahre 1520 mitgetheilt werden, deren Auflösung dann der 10te Band pag. 149 ff. enthält. Dr. Sch.

Sengstacke, Madame, geboren in Schlesien 1783, ist eine Schwester des bekannten Friedrich Wilhelm Grund in Hamburg, und war in ihrer Jugend eine ausgezeichnete Sängerin. Den ersten Unterricht in der Musik empfing sie von ihrem Vater, der als Musiklehrer in Hamburg lebte. Schon mit 14 Jahren ertheilte auch sie Unterricht in der Musik; später jedoch widmete sie sich ausschließlich der Gesangskunst, und Righini vollendete in dieser Beziehung ihre Bildung. In Concerten, in welchen sie auftrat, erregte ihre klare, wunderschöne Stimme allgemeine Bewunderung; doch konnte und wollte sie nie den Aufforderungen, die Bühne zu betreten, nachgeben. 1800 verheirathete sie sich an den angesehenen Kaufmann Sengstacke in Bremen, und gab von der Zeit an ihr öffentliches Künstlerleben ganz auf, doch nicht die Kunst selbst, die ihr fortwährend eine geliebte Begleiterin in der Erfüllung ihres Berufs als Gattin und Mutter blieb. Ja auch für die Hebung der Kunstcultur in Bremen that sie auf mancherlei Weise Viel, theils durch thätige Theilnahme an Privat-Concerten, theils durch Gründung musikalischer Zirkel, und theils endlich durch Protektion fremder Künstler. Mutter 14 liebenswürdiger Kinder trägt sie selbst jetzt noch auf diese und solche Weise zur Verbreitung und Befestigung der Kunstliebe in ihrer Umgebung bei. W.

Sens, Imbert, gab 1780 zu Paris heraus: Nouvelle Methode ou Principes raisonnés du Plain Chant, dans sa perfection, tirés des Elemens de la Musique, contenant aussi une Methode de Serpent, pour ceux qui en veulent jouer avec gout etc., und war als Serpentist damals an einer Kirche zu Paris angestellt, wie er denn überhaupt auch als Virtuose auf seinem Instrumente bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts keinen unberühmten Namen hatte.

Sentimentalität, von dem lat. sentire — empfinden, so viel als Empfindsamkeit und Empfindelei zugleich, denn Empfindsamkeit für sich ist auch die edle Theilnahme an allem Guten, Schönen, Wahren; aber mit Sentimentalität wird auch die ewig schlaffe, weinerliche Rührung, die hohle Empfindelei bezeichnet. Das Sentimentale ist vorherrschender Charakter jener neuen Richtung unserer Kunst, welche man mit dem Namen der

romantischen Schule zu bezeichnen pflegt. Ganz recht würde sie damit in nächster Beziehung zu der alten Kunst stehen, denn auch in dieser herrschte, wenn auch nicht so häufig, Sentimentalität, wenn sie anders nur nicht auch damit in Affectation ausgeartet wäre, und an die Stelle der wirklichen zarten Rührung u. leichten Erregbarkeit nicht eine völlige Ent= oder Abmarkung, eine in Mondschein und Thränen zerfließende Romantik gebracht hätte. Die Bestimmung der Musik ist, Empfindungen auszudrücken und zu erregen. So scheint sie auf den ersten Blick wesentlich sentimental. Aber als schöne Kunst hat sie auch die Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zur ersten Aufgabe, und diese kann niemals gelöst werden, wo mehr die kränkelnde Einbildungskraft als das ächte, gesunde Gefühl angeregt wird. Daher erscheinen auch Benennungen als Rondeau sentimental, Adagio sentimental und dergl., wie wir sie besonders auf Tonstücken jener bezeichneten neueren Schule zum öfteren finden, als reine Lächerlichkeiten, denn soll das Wort sentimental in der edleren Bedeutung von blos empfindsam oder empfindungsvoll gebraucht seyn, so ist es in so fern an sich schon überflüssig, als in dem Sinne jede Musik sentimental ist oder wenigstens seyn soll, und ist damit wirklich jene kranke Reizbarkeit oder Gereiztheit ausgesprochen, so ist das Tonstück, entspricht es dem Titel, Nichts als ein Zeichen jener Entartung, in welcher die Kunst als solche, die wahre Schönheit der musikalischen Gestalten, nothwendig untergehen muß. Dr. Sch.

Senza (ital.) — ohne; kommt in mancherlei Zusammenstellungen vor. Wir wollen die wichtigsten anführen: senza Fagotti, senza Corni, senza Tromboni (ohne Fagott, Hörner, Posaunen), wenn z. B. der Fagott mit dem Basse, die Trompeten mit den Hörnern, die Singstimmen mit den Posaunen auf einer Zeile zusammengeschrieben sind, und man bloß den Baß, die Trompeten und die Singstimmen ohne Begleitung der anderen Instrumente anwenden will. — Senza organo (ohne Orgel), Andeutung, daß die Orgel schweigen und blos Violoncell u. Contrabaß den Baß vortragen sollen. — Senza ornamenti (ohne Verzierungen). — Senza repetizione oder senza replica (ohne Wiederholung). — Senza sordini (ohne Sordinen, Dämpfer), oder si levano i sordini, um anzuzeigen, daß die Bogeninstrumente, auch Trompeten und Pauken, die Sordinen wegnehmen müssen. In Stücken für das Pianoforte bedeutet es, daß man die Dämpfung aufheben soll. — Senza tempo (ohne Zeitmaaß) ist mit a piacere gleichbedeutend.

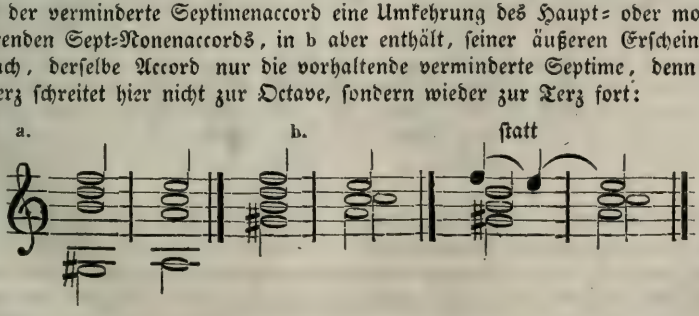
Septachord, siebensaitig, nämlich Tonsystem, s. Griechisches Tonsystem.

Septett, Septetto, Septuor, ein siebenstimmiges Tonstück, sey es nun für Instrumente oder Singstimmen. Für letztere kommt es hauptsächlich in großen Opern häufig vor; für erstere schrieb Hummel ein besonders schönes Tonstück dieser Art. Mit Berücksichtigung der vermehrten Stimmenzahl ist das Septett, seiner Idee und Form nach, denselben Gesetzen und Anforderungen unterworfen, welche wir an das Quartett, Quintett ꝛc. machen, und man vergl. daher auch über das Weitere den Art. Quartett.

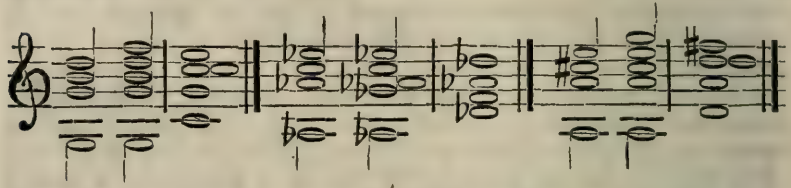
Septime, der siebente Ton von einem angenommenen Grundtone; ein dissonirendes Intervall, das in 3 verschiedenen Größen in der praktischen Musik vorkommt; als kleine, große und verminderte Septime. Die kleine Septime, welche auch Haupt= oder wesentliche Septime heißt, besteht aus vier ganzen und 2 halben Tönen, als g—f, d—c, c—b ꝛc. und ihr reines Verhältniß ist 5 : 9, in welchem sie aber, bei dem herrschenden

temperirten Tonsysteme, nur zwischen den Tönen e—d vorkommt, denn hier ist sie in der That ein umgekehrter kleiner ganzer Ton, sonst aber ein umgekehrter großer ganzer Ton in dem Verhältnisse von 9: 16, in welchem sie auch statt hat zwischen allen übrigen Tönen in dieser Entfernung, ausgenommen zwischen h—a, wo sie in dem Verhältnisse von 90: 161, zwischen a—g, wo sie in dem Verhältnisse von 161: 288, und zwischen cis—h und gis—fis, wo sie in dem Verhältnisse von 2048: 3643 steht. Im Ganzen ist diese kleine Septime in jeder Tonleiter 5mal enthalten, denn alle Stufen derselben haben eine kleine S. über sich, ausgenommen der Grundton und die 4te Stufe der Dur, und die dritte und sechste Stufe der Molltonleiter. Die große Septime oder der sog. Leitton (s. d.) besteht aus 5 ganzen und einem großen halben Tone (c—h, g—fis), und ihr reines Verhältniß ist 8: 15, welches in unserem temperirten Tonsysteme aber nur zwischen c—h, f—e und g—fis besteht; zwischen e—dis, ges—f, und h—ais steht dies Intervall in dem Verhältnisse von 135: 256; zwischen des—c, es—d und as—g in dem Verhältnisse von 128: 243; zwischen b—a in dem von 256: 483, zwischen d—cis in dem von 2187: 4096, u. zwischen a—gis in dem von 4347: 8192. Die verminderte Septime, welche übrigens nur in der Molltonart vorkommen kann, und zwar wenn zu dem unterhalben Tone derselben die kleine sechste Stufe genommen wird (gis—f, h—as), besteht aus 3 ganzen u 3 großen halben Tönen, und steht in dem Verhältnisse von 75: 128, wird in dem temperirten Tonsysteme jedoch ausgeübt: zwischen cis—b, dis—c, gis—f u. ais—g in dem Verhältnisse von 16: 27, zwischen a—ges in dem Verhältnisse von 161; 270, und zwischen e—des, fis—es u. h—as in dem Verhältnisse von 1215: 2048. — Die Septime ist unbestritten das wichtigste Intervall in der musikalischen Harmonie, der Wendepunkt der Accorde und wieder das einzige Mittel, durch welches diese sich zu einer unzertrennlichen Kette von harmonischen Zusammenklängen vereinen lassen, und dennoch ist ihre eigentliche Natur noch nicht so weit und allseitig ergründet, daß gar keine Verschiedenheit der Ansichten darüber mehr statt hätte. Betreff ihrer Wesenheit als Dissonanz an sich ist schon unter diesem Artikel das Nöthigste beigebracht worden; indeß stellen diejenigen Tonlehrer, welche alle einzelne Zusammenstimmungen der Töne als besondere, für sich bestehende Accorde angesehen wissen wollen, jede Septime, sie komme nun vor, auf welcher Stufe der Tonleiter sie wolle, als eine solche Dissonanz dar, die in der fugenartigen oder gebundenen Schreibart in dem Auftakte vorbereitet, in der Thesis gebunden erscheinen und in dem folgenden Auftakte wieder aufgelöst werden müsse. Dies hat nun Alles auch seine Richtigkeit, jedoch darf die dieserartige Septime auf der Dominante auch in der strengsten Schreibart ohne Vorbereitung eintreten, wenn nur die Octave ihres Grundtones oder dieser Grundton selbst vorliegt: eine Bedingung, die nun in dem freien Satze ganz wegfällt, wo überall die S. unvorbereitet eintreten darf, da sie das eigentlich überführende Intervall, die Ueberleitung aus einem Accorde in den andern ist. Natürlich reden wir hier nur von der kleinen oder sog. Hauptseptime. Die verminderte und große Septime müssen durchweg vorbereitet werden, und haben in der freien Schreibart nur das voraus, daß Vorbereitung und Anschlag nicht gebunden zu seyn brauchen. Worin die Vorbereitung der Septime wie jeder anderen Dissonanz besteht, lehrt dieser Artikel; ihre Auflösung geschieht mit wenigen Ausnahmen immer eine Stufe abwärts, und zwar, je nach Fortschreitung des Basses, 1) wenn dieser eine Quarte steigt oder (was dasselbe ist) eine Quinte fällt, in die Terz; 2) wenn der Baß eine Secunde steigt oder eine Septime fällt, in die

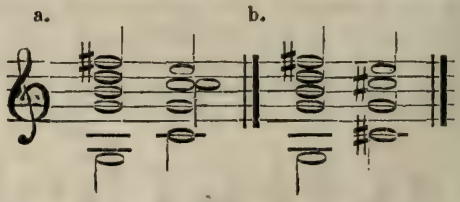
Quinte; 3) wenn der Baß auf seiner Stufe liegen bleibt, in die Sexte; 4) wenn der Baß eine Terz fällt oder Sechste steigt, in die Octave, wobei aber die Septime selbst nicht in den äußersten Stimmen enthalten seyn darf, weil sonst sog. verdeckte Octaven entstehen würden, die nicht zulässig sind; 5) in die übermäßige Quarte; 6) in eine andere Septime; 7) in die verminderte Quinte; und 8) in die übermäßige Sexte. Die 4 letzten Auflösungsweisen sind jedoch minder regelmäßig und im Grunde nur Freiheiten, welche sich die moderne Schreibart ohne irgend eine andere Entschuldigung nimmt, als mit der Vorausnahme einer durchgehenden Note. Die große Septime kann sich, was sich schon aus ihrer Natur als Leitton ergiebt, auch um eine Stufe aufwärts auflösen, besonders wenn sie von der Quarte oder von der None begleitet wird. — Andere Theoristen betrachten alle Dissonanzen außerhalb des sog. wesentlichen oder Hauptseptimenaccords, von welchem, was die Septime in demselben an sich betrifft, weiter unten und im Ganzen im folgenden Art. die Rede ist, also auch alle Septimen außerhalb dieses Accords als Aufhaltungen der Töne aus den vorhergehenden Accorden, und lehren von der Septime insbesondere, daß sie als dissonirendes Intervall auch als Dissonanz überhaupt zu betrachten und zu behandeln sey, vor den übrigen Dissonanzen jedoch das voraushabe, daß sie nicht blos als ein Vorhalt zur Verzögerung der zur erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesentlich dissonirenden Grundaccorde gebraucht werde, um eine Veränderung des Tones (der Tonart) anzukündigen. Sehen wir die S. im Sinne dieser Lehre als einen Vorhalt für sich an, so kann sie 1) vorkommen als Vorhalt der Sexte, die über demselben Basse aber noch gebunden eintreten muß, um den dissonirenden Vorhalt aufzulösen; 2) als Vorhalt der Octave, die dann ebenfalls über gleichem Basse zur Auflösung eintritt, denn gerade in diesem Liegenbleiben des Basses ist das unterscheidende Merkmal dieser blos vorhaltenden Septime von der eigentlich modulirenden Hauptseptime (über der Dominante), von welcher weiter unten noch besonders die Rede ist; und 3) kann auch die verminderte Septime, die übrigens zu dem eigentlichen Grundbasse die None bildet, und nur dadurch entsteht, daß aus diesem ursprünglichen Nonenaccorde die Terz in den Baß genommen wird, als Aufhalt der Sexte dienen, und zwar mit der erweiterten Freiheit, daß sie sich nicht jedesmal über demselben Grundtone, sondern auch wohl über dem folgenden auflösen (in die Sexte hinabsteigen) darf, in welchem letzteren Falle indessen die auflösende Sexte, von ihrem Grundtone aus gerechnet, die Quinte bildet, und der auflösende Accord niemals der volle und reine Dreiklang seyn kann, weil sonst kein Unterschied statt fände zwischen jener blos aufhaltenden verminderten Septime und der im sog. wesentlichen Septimenaccorde: in a ist der verminderte Septimenaccord eine Umkehrung des Haupt- oder modulirenden Sept-Nonenaccords, in b aber enthält, seiner äußeren Erscheinung nach, derselbe Accord nur die vorhaltende verminderte Septime, denn die Terz schreitet hier nicht zur Octave, sondern wieder zur Terz fort:



Alle bisher specieller betrachteten Septimen waren blos sog. zufällige, oder dissonirende Vorhalte, die, im Accorde selbst erscheinend, immer die Stelle einer Consonanz einnehmen und deren Auflösung sich gewissermaßen von selbst ergiebt. Bei Weitem verschieden davon ist die oben schon näher bezeichnete sog. wesentliche oder Hauptseptime, von welcher wir nun hier, als unter allen Septimen der wichtigsten, noch insbesondere zu handeln haben. Sie ist, wie wir vorhin schon im Allgemeinen andeuteten, der eigentliche Wendepunkt zweier Harmonien und das verknüpfende Glied auch der mannigfaltigsten Accordenreihe. Sie nimmt nicht im Dreiklange die Stelle einer (verdrängten) Consonanz ein, sondern stellt sich neben diesem noch als alle Consonanz zerstörende Dissonanz auf, und geht allemal erst auf dem folgenden Grundtone in eine Consonanz über, die aber auch das Eigenthum einer ganz anderen Harmonie, einer ganz anderen, und nur durch sie mit der vorigen in Verbindung und Zusammenhang gebrachten Tonart ist, zu welcher erwartungsvoll das Ohr, gleich bei ihrem Erscheinen, sich hinneigt:



Man sieht aus diesen wenigen Beispielen zugleich, daß die wesentliche Septime ursprünglich immer auf der Dominante des folgenden Grundtons ihren Sitz hat und sich in die Terz desselben auflöst. Nun kann dieselbe sich aber auch, besonders mittelst des Trugschlusses, wovon in dem Art. Cadenz die Rede ist, in die Octave, Sexte oder Quinte des folgenden Grundtones auflösen, wo dann der Baß entweder eine Sexte steigt oder Terz fällt, ferner einen halben Ton steigt oder große Septime fällt, und endlich wohl liegen bleibt. Noch andere Auflösungen ergeben sich bei einer Reihenfolge von Septimenaccorden. Man sehe nur den Artikel Ausweichung. Und es kann die wesentliche Septime auch, obwohl in seltenen Fällen, die große Septime seyn, wie z. B. in a und b; dann aber ist die Modulation nur schnell vorübergehend, denn die Septime gehört alsdann nicht zu der Leiter der folgenden Tonart, wenn auch wie hier bei b der folgende Grundton als eine verminderte Quinte des vorhergehenden angesehen werden darf, und ein solches Zugehören ist nothwendige Bedingung, wenn die Ausweichung auch nur zu irgend einem Grade von Ruhe führen soll:

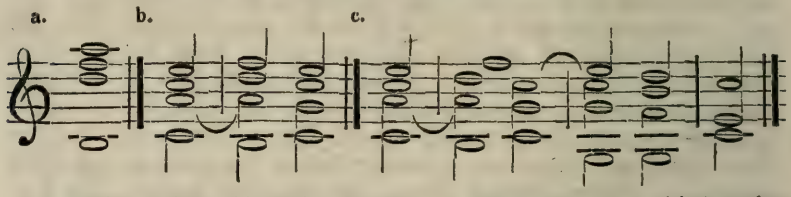


Die beste, beruhigendste Wirkung macht immer die Auflösung in die Terz des ursprünglichen Grundtones, die an und für sich durchgehends auch dieselbe bleibt, die auflösenden Accorde mögen erscheinen in welcher Umkehrung sie wollen. Ein weiterer Unterschied zwischen den blos zufälligen oder als Vorhalte zu betrachtenden Septimen und den wesentlichen oder modulirenden

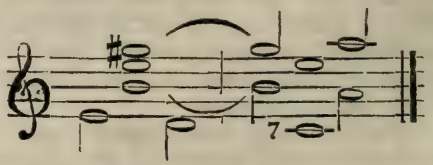
ist, daß jene stets auf einer guten Taktzeit eintreten, diese aber eingeführt werden können, wo es nur sonst die harmonische Anordnung erlaubt. — Der Grund von der in der That höchst merkwürdigen und niemals noch ganz erklärten Erscheinung, daß nur die Septime und zwar die Haupt- (kleine) Septime jenes unablösbare Band zwischen den verschiedenen musikalischen Harmonien ausmacht, sie und nur sie die einzig haltbare Brücke bildet, über welche das harmonische Gefühl sicher fortschreitet aus einer Sphäre des unermeßlich weiten Tonreichs in die andere, um endlich doch auch wieder, den ganzen Kreis seiner vielfachen Association durchlaufen, zu sich selbst gleichsam zurückzukehren, daher aber auch das wichtigste Intervall in der ganzen musikalischen Harmonie ist, — den Grund davon finden unsere Theoretiker gewöhnlich in der Reihenfolge der sog. Aliquottöne (s. d.), in denen die Septime nicht allein als das erste dissonirende Intervall hervortritt, sondern auch als gerade diejenige Septime, welche jenes Werk der Modulation von irgend einem Tone aus zu dem beabsichtigten vollbringt. Mittelst b können wir allein nur über dem Tone c ausweichen, einerlei wohin, und b ist die erste Dissonanz in der Reihe der mitklingenden Töne der Saite c; ebenso ist es mit f von g, mit des von es ꝛc. Wir wollen statt aller weiteren Untersuchung dessen nur hersetzen, was jene liebenswürdige Bettina einstmals an Göthe darüber schrieb (s. Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde, 1835). Kann es neben der Charakteristik der psychischen Natur dieses Intervalls, die wir schon in dem Generalartikel Intervall gaben, doch zugleich auch noch als eine Fortsetzung davon dienen. „Schlosser hat Generalbaß studirt — läßt Göthe die Bettina an sich schreiben, — um ihn Dir beizubringen, und Du hast Dich gewehrt gegen die kleine Sept, und hast gesagt: Bleibt mir mit eurer Sept vom Leibe, wenn ihr sie nicht in Reihe und Glied könnt aufstellen, wenn sie nicht einklingt in die so bündig abgeschlossenen Gesetze der Harmonie, wenn sie nicht ihren sinnlich natürlichen Ursprung hat, so gut wie die anderen Töne, und Du hast den verdutzten Missionär zu Deinem heidnischen Tempel hinausgejagt und bleibst einstweilen in Deiner lydischen Tonart, die keine Sept hat (?). Die Sept klingt freilich nicht ein, und ohne sinnliche Basis; sie ist der göttliche Führer, Vermittler der sinnlichen Natur mit der himmlischen; sie ist übersinnlich, sie führt in die Geisterwelt, sie hat Fleisch und Bein angenommen, um den Geist vom Fleisch zu befreien, sie ist zum Ton geworden, um den Tönen Geist zu geben, und wenn sie nicht wäre, so würden alle Töne in der Vorhalle sitzen bleiben. Bilde Dir nur nicht ein, daß die Grundaccorde was Gescheiteres wären, als die Erzväter vor der Erlösung, vor der Himmelfahrt. Er kam und führte sie mit gen Himmel, und jetzt, wo sie erlöst sind, können sie selber erlösen — sie können die harrende Sehnsucht befriedigen. So ist es mit den Christen, so ist es mit den Tönen. Nur durch Christum gehen wir ein in das Reich des Geistes, und nur durch die Sept wird das erstarrte Reich der Töne erlöst und wird Musik, ewig bewegter Geist, was eigentlich der Himmel ist; so wie sie sich berühren, erzeugen sie neue Geister, neue Begriffe; sie (die Sept) leitet durch ihre Auflösung alle Töne, die zu ihr um Erlösung bitten, auf 1000 verschiedenen Wegen zu ihrem Ursprung, zum göttlichen Geist."

Septimenaccord, heißt eigentlich jeder Accord, in welchem eine Septime als wesentliches Intervall vorkommt; indessen versteht man darunter vornehmlich doch nur den Accord, der aus Grundton, Terz, Quinte und Septime besteht; die anderen Septimenaccorde, in welchen noch ein zweites dissonirendes Intervall (Quarte oder None) enthalten ist, werden

zur Unterscheidung gewöhnlicher mit demselben zusammen benannt, und sind daher auch hier in den besonderen Artikeln Quartseptimen- u. Nonenseptimenaccord (Nonenaccord) besprochen worden. — Aus dem vorstehenden Artikel Septime wissen wir, daß dieses Intervall in dreierlei Größen vorkommen kann: als klein, groß und vermindert. Bringt schon dieses Verhältniß eine große Verschiedenheit in die Toncombinationen unsers Septimenaccordes, so wird dieselbe noch vermehrt durch die Verschiedenheit der Tongröße aller übrigen Intervalle (Terz und Quinte), welche sich mit der dreifachen Septime zu einem Septimenaccorde verbinden lassen. Ist die Septime klein, so wird sie zu dem Zwecke begleitet entweder 1) von der großen Terz und reinen Quinte, und der Accord hat jedesmal seinen Sitz auf der Dominante der Tonart, wo er den sog. Dominantenaccord (s. Dominante) bildet, welcher eben jenes im vorigen Artikel besprochene Geschäft der Ueberleitung oder Ausweichung (s. d.) hat; oder 2) von der kleinen Terz und verminderten Quinte, und der Accord hat seinen Sitz in der Durtonleiter auf dem unterhalben Tone, und in der Molltonart auf der zweiten und großen sechsten Stufe der Tonleiter, wie Beispiel a. Die verminderte Quinte ist eine Nebendissonanz, die auch in der gebundenen Schreibart, wenn die Septime gehörig vorherliegt (vorbereitet wird), frei angeschlagen werden darf, wie in Beispiel b, und bei der Auflösung der Septime geht sie, wie aus demselben Beispiele zu ersehen, entweder mit dieser zugleich eine Stufe abwärts, oder sie bleibt noch liegen und wird vor ihrer Auflösung erst in eine andere Dissonanz verwandelt, wie im Beispiel c:

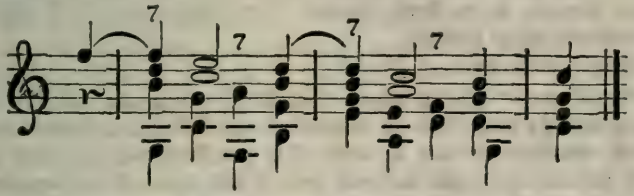


Und endlich 3) kann die kleine Septime in diesem Accorde begleitet werden von der kleinen Terz und reinen Quinte, in welchem Falle der Accord seinen Sitz hat in der Durtonart auf der 2-, 3- und 6ten Stufe der Leiter, und in der Molltonart auf dem Grundtone und der 4ten oder 5ten Stufe. Ist die Septime groß, so hat sie gewöhnlich zur Begleitung die große Terz und reine Quinte, und alsdann kommt der Accord vor in der Durtonart auf dem Grundtone oder auf der 4ten Stufe der Leiter, und in der Molltonart auf der 3ten oder kleinen 6ten Stufe. In dieser Molltonart trifft man den Accord der großen Septime auch wohl auf der 3ten Stufe der Leiter in Begleitung der übermäßigen Quinte, jedoch liegt dann auch diese übermäßige Quinte schon vorher, u. ihre Auflösung geschieht wie gewöhnlich bei solchen Intervallen um eine Stufe aufwärts:

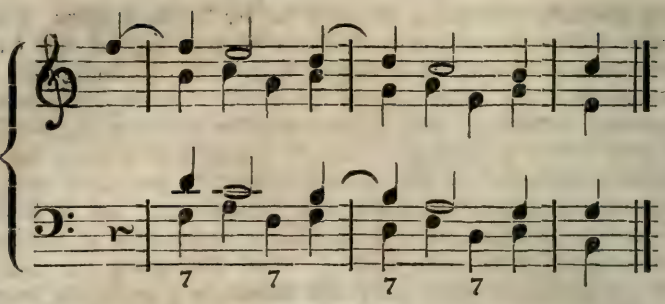


Die verminderte Septime auf dem unterhalben Tone der Molltonart hat immer die kleine Terz und die verminderte Quinte in dem Accorde zur Begleitung, und diese verminderte Quinte unterliegt als Neben-

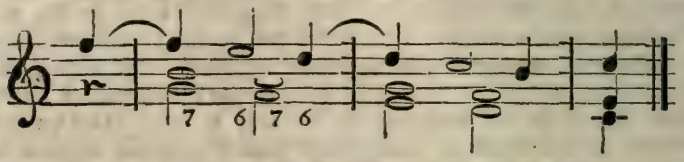
dissonanz derselben Behandlung wie oben bei der kleinen Septime. Seltener trifft man in dem Accorde der verminderten Septime zugleich auch die verminderte Terz. — Daß im vierstimmigen Satze beim Gebrauch irgend eines Septimenaccordes alle ursprünglichen Intervalle desselben vorkommen, ist nicht geradezu nothwendig. Die bessere melodische Fortschreitung der Stimmen sowohl als die Correctheit des Satzes können sogar gebieten, daß z. B. die Quinte ausgelassen und statt deren der Grundton verdoppelt wird. In der freien Schreibart bleibt bisweilen auch die Terz weg, und es wird statt deren entweder der Grundton oder die Quinte verdoppelt, je nachdem es der Stimmengang erforderlich macht. — Durch Umkehrung des Septimenaccordes entstehen, da derselbe außer dem Grundtone 3 wesentliche Intervalle enthält, folgende 3 weitere Accorde: der Quintsexten-, der Terzquartsexten- oder auch blos Terzquartenaccord genannte, und der Secundquartsexten- (Secunden-) Accord, von welchen allen unter ihren besonderen Artikeln gehandelt ist. — In der Generalbaßschrift wird der Septimenaccord blos mit 7 bezeichnet. S. im Uebrigen den Art. Bezifferung. — Da in dem gewöhnlichen Septimenaccorde die Septime das einzige dissonirende Intervall ist, so erfordert auch nur sie eine eigentliche Auflösung, und diese ist in dem vorhergehenden Artikel Septime in ihrer ganzen Verschiedenheit angegeben worden. Bleibt bei der Auflösung in die Terz in einer schlechten Taktzeit diese Terz als Vorbereitung einer wieder darauf folgenden Septime liegen, so entsteht eine Folge von abwechselnden Septimenaccorden und harmonischen Dreiklängen, bei welcher sich der Baß in steigenden Quarten oder fallenden Quinten fortbewegt: eine Art der Modulation übrigens, die, obschon sie früher sehr häufig vorkam, von guten Harmonikern jetzt als eine monotone Quintentranspositon verpönt ist:



Werden in diesem oder solchem Satze in den Septimenaccorden die Quinten ausgelassen und statt deren die Grundtöne verdoppelt, so erhalten die Mittelstimmen eine sehr merklich verschiedene Melodie; eben so wenn die Quinten in den Septimenaccorden zwar gebraucht, aber in den folgenden Dreiklängen weggelassen werden. Ungeübte Harmonisten haben auf diese Verschiedenheit der Fortschreitung der Mittelstimmen die größte Aufmerksamkeit zu verwenden, da gar leicht dadurch falsche oder wenigstens harte Tonverhältnisse in der Harmonie entstehen können. Bleibt bei der Auflösung der Septime in die Quinte diese Quinte zu einer neuen Septime liegen, so entsteht eine Reihe von wechselnden Septimenaccorden und Dreiklängen, bei welcher die Grundstimme in steigenden Secunden u. fallenden Terzen sich fortbewegt:



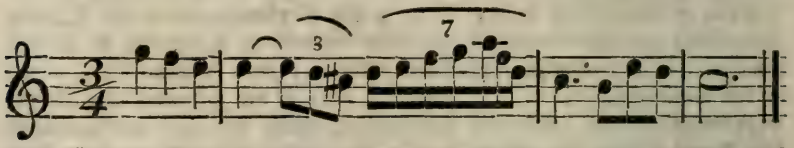
Und bleibt endlich bei der Auflösung der Septime in die Sexte diese Sexte als eine neue Septime liegen, so entsteht bei stufenweis abwärts steigendem Basse eine abwechselnde Septimen- u. Sextenprogression, die indeß 3stimmig weit besser als 4stimmig gebraucht werden kann:



Welch wunderbar mannigfaltiges Gewebe des Satzes durch Vorausnahme der durchgehenden Noten oder andere melodische Stimmenbehandlung in einer solchen Reihe von Septimenaccorden entstehen kann, ergiebt sich aus Vorlage des ersten besten Beispiels und läßt sich mit Worten fast gar nicht beschreiben. Ueber den Charakter und die Natur der Septime als solcher in unserem Accorde ist in ihrem eigenen, dem vorhergehenden Artikel schon das Nöthigste gesagt worden.

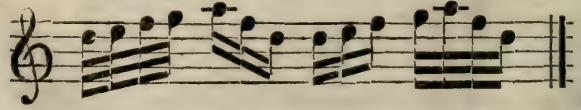
Septimenfuge, s. Fuge.

Septimole (Einige sagen auch Septole), eine taktische Figur, die Zergliederung einer Note in sieben statt vier kleinere, z. B. eines Viertels in sieben Sechszehntel statt in vier. Die zur Septimole gehörigen Noten werden zusammengestrichen und mit einer 7 und einem Bogen bezeichnet:



Doch läßt man öfters auch die Ziffer mit ihrem Bogen weg, und es muß dann aus der Eintheilung errathen werden, daß diese Noten eine Septimole ausmachen. Im Vortrag erhalten alle Töne der Septimole gleiche Geltung, und (da eine gleichmäßige Theilung unmöglich ist) nur der erste einen Accent. Es ist ein Fehler, die Septimole in vier schnellere und drei Triolennoten z. B. obige so

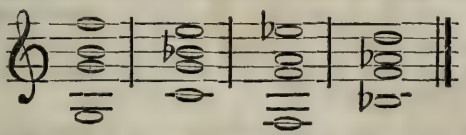
oder



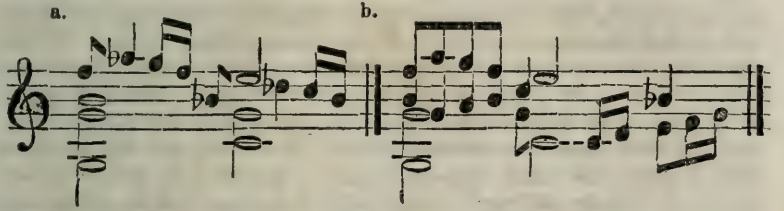
zu zerlegen. Im Uebrigen s. Figur. ABM.

Sequenz, jede Fortsetzung eines melodischen oder harmonischen oder melodisch harmonischen Motivs, einer festen, sich wiederholenden Form. Ver-

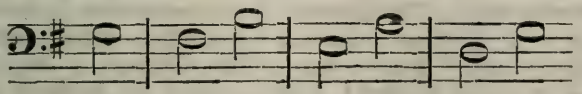
zugsweise bezeichnet man jedoch mit diesem Namen jede gleichmäßig fortgehende Accordreihe, und zu allernächst die Ketten von Septimen-, oder Nonen-, oder Septimen- und Nonen-Accorden, von denen nur eine



zur Veranschaulichung hier stehe. Es hat sich ein Dominantaccord hier nicht in seinen tonischen Dreiklang, sondern in einen neuen, aus diesem entstehenden Dominantaccord aufgelöst, und dieses Motiv wird beliebig weit fortgeführt. Den Sequenzen ist, wie schon aus ihrer Entstehung folgt, eine große innere Einheit und eine im Grunde endlose Laufbahn eigen, u. dieses ihr einheitsvolles, fließend und schrankenlos bewegliches Wesen geht auf alle durch Figuration u. s. w. aus ihnen zu entwickelnden Gestaltungen über, die sich bald einfach (wie bei a)



bald wechselvoller (wie bei b) ausbilden, ja durch reiche, weniger symmetrische Ausführung die Einfachheit oder Einförmigkeit der Grundlage geschickt verbergen oder überwinden können. Es ist daher natürlich, daß die Sequenzen in allen Compositionen, besonders in den Gängen größerer Sätze sich sehr vielfältig einfinden, und zu symmetrischem und fließendem Fortgange des Ganzen Viel beitragen. Aber eben so einleuchtend ist auch, daß sie, am unrechten Orte und zu häufig angewendet, der Composition Einförmigkeit und ein schlendrianistisches Wesen mittheilen, in dem alle Kraft, jeder hervortretende Charakterzug endlich verloren geht. So war es z. B. unter den schwächern Fugisten in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts förmlich eingerissen, ihren Fugenthema's Quartenschritte mit den darüber gehörigen Septimensequenzen



u. s. w.

bald nackt, bald verblümt einzupflanzen. Nichts ist leichter, als die Behandlung einer solchen Anlage in Fugen- oder auch kanonischer Form; aber Nichts kann auch geringer und für den Jünger in der Composition verderblicher in den Folgen seyn, da man durch alle möglichen Verbrämungen hindurch im Grunde nur die einförmige Sequenz hört, und sich dabei endlich ganz in eine todte Manier verliert. Daß übrigens auch dieser vielfach mißbrauchten Form am rechten Orte noch ein Erfolg abzugewinnen ist, könnte an mehr als einem zunächst auf Sequenz gebauten Fugensatze bewiesen werden. ABM.

Einige Tonlehrer, und namentlich die, welche nach dem Logier'schen Systeme ihre Theoreme aufstellen, pflegen auch wohl die Sextenreihen Sequenzen zu nennen. d. Red.

Serafini, 1) Serafino, Componiſt des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Anfange deſſelben zu Saludeccio, war Capellmeiſter am Dom zu Smigaglia, einer Feſtung im Herzogthum Urbino. Man hat von ihm noch mehrere Geſangswerke, namentlich ein 1584 zu Venedig gedrucktes Buch: Canzone cappricciose für 4 Stimmen. — 2) Giovanni Bernardino S., Componiſt aus dem Anfange des 17ten Jahrhunders, war Capellmeiſter zu Perugia. Mehr iſt über ihn nicht mehr bekannt.

Seraſſi, Giuſeppe (nebſt Sohn), der größte Orgelbaumeiſter unſers u. auch noch des vorigen Jahrhunderts in Italien, war geboren zu Bergamo 1750. Die Kunſt des Orgelbaues ſcheint in ſeiner Familie gleichſam erblich geworden zu ſeyn, denn ſein Großvater und Vater waren, und jetzt ſind auch ſeine Söhne wieder Orgelbauer. In Italien ſtehen wohl über 300 Orgeln, die ſämmtlich Seraſſi's zu ihren Meiſtern haben. Unſer Joſeph fand frühzeitig großes Vergnügen an ſeiner Kunſt, indeß mußte er nach dem Willen ſeines Vaters, bevor er eine eigentliche Lehre darin antrat, mehrere wiſſenſchaftliche und muſikaliſche Studien abſolviren. Dieſe ſorgfältige Erziehung ließ ihn denn ſpäter aber auch zu einem ſo merkwürdigen u. durch mancherlei Erfindungen berühmten Mann in ſeiner Kunſt werden. In der Kirche St. Aleſſandro in Colonna zu Bergamo, ſeinem beſtändigen Wohnorte, bauete er z. B. 2 einander gegenüberſtehende Orgeln mit 2 Taſtaturen, 84 Regiſtern, 30 Inſtrumental- und 54 Ripienſtimmen, und 3854 Pfeifen, welche mittelſt einer unterirdiſchen Maſchine mit Leichtigkeit und wunderbarer Schnelle von einem einzigen Organiſten geſpielt (alſo gekoppelt) und ſowohl jede einzeln als beide vereinigt regiſtrirt werden können, obſchon ein Werk von dem andern 55 Ellen weit entfernt iſt. Der Venetianer Ex-Senat ſprach ihn 1782 wegen dieſer Erfindung für 15 Jahre von allen Abgaben frei. Eine zweite erhebliche Erfindung brachte er an der 1792 in der Großherzogl. Kirche zu Colorno erbauten grandioſen Orgel von 44 Inſtrumental- und 38 Ripienſtimmen (im Ganzen alſo 82 Regiſtern) und 3144 Pfeiffen an, indem er mittelſt einer eigenen Vorrichtung auch das geringſte Zittern der Stimmentöne entfernte. Seine neueſte Erfindung legte er dar an einer im Jahre 1813 in der Thomaskirche zu Mailand erbauten Orgel, wo eine Maſchine, mit den Füßen getreten, eine Täuſchung hervorbringt, als ſpiele man mit 4 Händen oder höre ein zweites Orgelwerk. Kurz vor ſeinem Tode, im Anfange des Jahrs 1817, verfertigte er noch den Plan zu einer Orgel in der Cathedrale zu Piacenza, welche vielleicht das größte Orgelwerk der Welt geworden wäre. Eine „Descrizione ed osservazione pel nuovo organo nella chiesa di Como“ (von ſeinem folgenden Sohne erbaut), welche er 1808 herausgab, enthält zugleich eine treffliche Abhandlung über das Regiſtriren. Unter ſeinen erwähnten Söhnen zeichnet ſich beſonders der zweite — Carlo, jetzt aus, welcher um 1780 zu Bergamo geboren wurde, und 1808 jenes Rieſenwerk von 86 Stimmen in der Kirche von Como aufrichtete, und an welchem ebenfalls ſich jene merkwürdige Vorrichtung befindet, durch die ein zweites Orgelſpiel täuſchend hervorgebracht werden kann. Dieſer Sohn war dem Vater ziemlich bei allen ſeinen Bauten behülflich und mag dadurch beſonders wohl zu dem großen Rufe gelangt ſeyn, in welchem er jetzt als Orgelbaumeiſter in ganz Italien ſteht. L.

Seratelli, um 1760 Capellmeiſter des damaligen Herzogs von Venedig, war ſeiner Zeit einer der berühmteſten Lehrer der Muſik in Italien. Unter ſeinen zahlreichen Schülern befand ſich auch Lucchesi. Wahrſcheinlich aber iſt der Name Seratelli ein Druckfehler für Saratelli, obſchon man ihn

in allen späteren Verzeichnissen und Geschichtswerken Seratelli geschrieben findet, und immer ohne nähere Nachrichten von seinen Personalien.

Serbien — Serbische Musik, s. Türkische Musik.

Serenade, franz. Serenata, ital. Notturno, eine (bei heiterem Himmel) im Freien unter Jemandes Fenstern aufgeführte Musik, der Gegensatz von Aubade, eine Abendmusik, Nachtmusik, ein Ständchen. Es ist diese Gattung von Tonstücken, wie der Name schon ausdrückt, unter südlichem Himmel entstanden und dort vorzüglich auch heimisch geblieben. Schon die Griechen und Römer kannten die Serenade. Vornehmlich steht sie im Dienste der Minne, der Liebe und Galanterie, obgleich sie auch in anderen Fällen als Ehrenbezeigung und Glückwunsch angewendet und unter dem Fenster einer zu ehrenden Person gebracht wird. Nach diesen besonderen Umständen und Verhältnissen der Personen bestimmt sich ihr Charakter. Im Allgemeinen aber ist sie eine leichte und gewöhnlich heitere Gattung von sowohl Vocalmusik (daher es Gedichte giebt, die diesen Namen tragen) mit und ohne Begleitung, als auch bloßer Instrumentalmusik und zwar von einem einzigen oder mehreren Instrumenten. Die Begleitung im ersteren Falle beschränkt sich am gewöhnlichsten auf ein einfaches Saiteninstrument, eine Guitarre, Laute, Mandoline, Zither, Harfe ꝛc. (wir erinnern an Don Juan's Ständchen). Im letzteren Falle bedient man sich besonders solcher, vornehmlich Blasinstrumente, welche im Freien die beste Wirkung thun, ohne schreiend zu seyn, namentlich der Flöten, Clarinetten, Hörner und Fagotte. Warum man in nördlichen Ländern, wo von dieser Art Musik, die in früheren Jahrhunderten von den italienischen Tonsetzern besonders sehr cultivirt wurde, wegen Klima und Sitte ein unmittelbarer Gebrauch seltener gemacht wird, und wo also die Serenade fast nur als Concertstück, und auch dies nicht einmal sehr häufig, vorkommt, durch concertirende schwierige Behandlung, starke Besetzung oder schweren Charakter von der anmuthigen Leichtigkeit, welche ein Tonstück dieses Namens seiner ursprünglichen Bestimmung nach haben soll, abgewichen ist, läßt sich im Hinblick auf Sitte, Charakter, Denkungsart und Lebensweise der Völker wohl begreifen. Unter den Serenaden dieser Art, als concertirende Instrumentalsätze, heben wir nur Winter's Serenaden und einige Sätze des sonst vortrefflichen Notturno's von Spohr hervor. ††.

Serinda, ein Instrument der Hindus, das ganz nach Art unserer Geigen gebaut, nur schmaler und etwas länger, wie denn eben deshalb auch mit nur 3 Saiten bezogen ist, die mit einem Bogen gespielt werden.

Serinette, deutsch eigentlich: Vogelorgel, s. Drehorgel.

Serioso (ital.) — ernst, männlich, fest und bestimmt, eine nicht sehr häufig vorkommende Vortragsbezeichnung, deren Bedeutung als solche sich von selbst ergiebt. Das Spiel verlangt eine besondere Kräftigkeit und Entschiedenheit, ein mehr langsames als schnelles Tempo, und ein deutliches Hervorheben der einzelnen Accentnoten. Ueber Opera seriosa vergl. man den Art. Oper, wie denn auch die Art. Styl u. Vortrag noch mehrere hieher gehörige Bemerkungen enthalten. a.

Sermisy, Claude de, Componist aus der Periode, welche Palestrina's Zeitalter unmittelbar vorhergeht, war Königl. Capellmeister zu Paris. Gedruckt sind noch 3 Messen aus dem Jahre 1583 von ihm vorhanden, und in den 1549 zu Nürnberg gedruckten „Lamentationes hieremiae" finden sich ebenfalls Stücke von seiner Arbeit.

Serpent, ital. Serpentono. franz. Serpent, und deutsch eigent-

lich Schlangenrohr, ein Blasinstrument, das besonders wirksam bei Militärmusikchören gebraucht wird, wo es mit seinen gewaltig tiefen Tönen die Stelle eines Contraviolons vertritt. Es besteht aus einem 5 bis 6 Fuß langen und schlangenförmig gewundenen Rohre (woher auch der Name Serpent oder Schlangenrohr), dessen innere Höhlung oben 1½ Zoll im Durchmesser hält, dann aber sich nach und nach bis zu 4" Durchmesser erweitert, und unten nicht wie viele andere Blasinstrumente in einen Becher oder eine Stürze ausläuft. Das Rohr selbst besteht entweder blos aus 2 ausgestochenen u. zusammengeleimten Theilen von Holz, die mit Leder überzogen sind, oder es ist aus starkem Messingblech zusammengesetzt und mit Holz überkleidet. Unten hat es, in seiner gewöhnlichen Gestalt, 3 Tonlöcher für die Finger der rechten Hand, und unter denselben noch eine verschlossene Klappe besonders für den Ton dis oder es, welche mit dem kleinen Finger derselben Hand traktirt wird. Weiter oben sind 3 Tonlöcher für die mittleren Finger der linken Hand. Angeblasen wird es, wie der Fagott, mittelst eines oben im Rohr steckenden und in einer Länge von ohngefähr 8" sich schlangenförmig herunterbiegenden sog. S (Es), an welchem aber kein Rohr, sondern ein weites, oval kesselförmig gearbeitetes Mundstück von Messing, Horn oder Elfenbein befestigt ist. Der Ansatz mit diesem Mundstücke ist ziemlich eben so wie bei der Baßposaune, und gehalten wird das Instrument beim Blasen wie der Fagott, seiner Schwere wegen auch an einen Hacken gehängt, den der Spieler auf irgend eine Weise an sich befestigt. Erfunden ward der S. 1590 von einem Canonicus zu Auxerre, Namens Edme. Guillaume; nachgehends ist es mehrfach verbessert worden, besonders durch den Musiker Regibo aus Lille, der zuerst Serpents verfertigte, welche um des bequemeren Transports willen in 3 Stücke zerlegt werden können. Auch der Tonumfang hat mit der Zeit große Erweiterung erhalten. Anfänglich und noch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts betrug derselbe nur 1 Decime; jetzt blasen unsere Serpentisten mittelst 6 Aushülfsklappen von Contra-B chromatisch hinauf bis zum hohen b des Tenors, also 3 volle Octaven. Außer jenen 6 Hülfsklappen werden die Halbtöne theils durch Veränderung des Ansatzes, theils durch nur halbe Deckung der Tonlöcher hervorgebracht, wodurch begreiflich aber niemals ein schöner und reiner Ton entstehen kann. Diese Schwierigkeit der Behandlung mag auch der Grund seyn, warum das Instrument in unseren Orchestern keine bedeutende Rolle spielt; da indeß sein Ton weit voller, auch wohllautender und stärker ist als der des Quartfagotts und des engl. Baßhorns oder gar der neueren Ophicleide, u. endlich mehr Umfang als alle diese zu gleichem Zweck angewandten Baßinstrumente hat, so ist es zum Träger eines Blasinstrumentenchors, vorzüglich militärischer Musik, sehr geeignet. Schulen für den Serpent existiren mehrere; die besten sind die von Fröhlich und Hardi.

Die Orgelstimme Serpent, welche den Ton jenes eigentlichen Instruments dieses Namens nachahmen soll, aber nie vollkommen gleich erreicht, ist ein Schnarrwerk, und wird gewöhnlich zu 16′ und auch 32′ disponirt, und zwar im Manual oder Pedal. Nur in ganz großen Orgelwerken wird sie übrigens getroffen, wo sie zur Verstärkung des Subbasses dienen soll; in kleineren würden die Baßstimmen durch sie eine verhältnißmäßig zu große Kräftigkeit erlangen, außer sie vertritt hier die Stelle der Posaune, die oft des Raumes wegen nicht wohl angebracht werden kann. Die Pfeifen sind gewöhnlich von Zinn, seltener von Holz.

Serra, 1) Michele Angelo, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Capellmeister an der Kirche del Vado zu Ferrara, war Geistlicher zugleich

und aus Mantua gebürtig; componirte viele Messen, Vespern ꝛc. u. unter anderen Kirchensachen 1604 auch ein Completorium romanum. — 2) D. Paolo S., aus Novi gebürtig, wurde 1753 in das Collegium der Päbstl. Sänger aufgenommen, und galt zu seiner Zeit für einen tüchtigen Contrapunktisten. 1768 gab er zu Rom heraus: „Introduzione armonica sopra la nuova serie de suoni modulati oggidi, e modo direttamente e più facilemente intuonarla etc.“

Serre, J. A., musikalischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, lebte eigentlich als Maler zu Genf, s. Literatur.

Sesè, oder Sesse, Don Juan, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist an der Königl. Capelle zu Madrid, schrieb Vieles, für die Orgel insbesondere, namentlich Fugen, und für die Kirchenmusik überhaupt, als Magnificate, Psalme ꝛc., deren mehrere gedruckt worden sind. Sein Todesjahr scheint in die 80er Jahre genannten Jahrhunderts zu fallen.

Sesqui altera (lat. und ital.), ist in der Musik zunächst der Beiname eines Intervallen-Verhältnisses (s. Verhältniß); dann, für sich, der Name einer gemischten Orgelstimme, in welcher jede Taste nicht den ihr eigenthümlichen oder nach Maaßgabe unsers Tonsystems ihr entsprechenden Ton angiebt, sondern immer die Terz und Quinte von diesem, und nach Adlung's musica mech. org. zwar dergestalt, daß die Terz immer noch in einer höheren Octave erklingt als die Quinte, so daß also das Verhältniß von Quinte und Decime des eigentlichen Stammtones entsteht. Erklingt die Terz in derselben Octave, in welcher die Quinte liegt, also tiefer als diese u. in dem einfachen Verhältnisse der Intervalle, so will Adlung die Stimme Tertian genannt wissen. Solche Beschaffenheit hatte das Register Sesqui altera übrigens nur vor alten Zeiten; jetzt fehlt demselben die Quinte ganz, und es erklingt beim Anschlag einer Taste nur noch deren Terz, so daß, wie die Quinte für sich als Quintstimme, das Sesqui altera als eine Terzstimme anzusehen ist. Hinsichtlich ihres Geschlechts ist diese Stimme ein lieblich, nicht zu stark intonirtes, offenes Flötenregister, das verschieden disponirt wird, meist aber über das ganze Manual sich erstreckend. Es dient zur Ausfüllung der Hauptstimmen, und kann bei starker Registratur von großer Wirkung seyn, wird daher auch meist nur bei stimmenreichen Orgelwerken angewandt.—Sesqui altera maggiore perfetta bedeutete vor Zeiten den Tripeltakt, in welchem die Brevis drei Semibreves galt, ohne daß sie einen Punkt bei sich hatte (s. Mensuralmusik). Man pflegte diese Taktart zu Anfange des Tonstücks auf dem Liniensysteme mit einem senkrecht durchstrichenen Zirkel und mit den demselben nachfolgenden Zahlen $\frac{3}{2}$ zu bezeichnen. — Sesqui altera maggiore imperfetta war bei den Alten derjenige Tripeltakt, in welchem die Brevis ohne Punkt 2 Semibreves galt, mit dem Punkte aber 3 Semibreves (s. Mensuralmusik). Er wurde durch einen senkrecht durchstrichenen Halbzirkel u. die Zahlen $\frac{3}{2}$ bezeichnet. — Sesqui altera minore perfetta hieß der Tripeltakt, in welchem die Semibrevis auch ohne Punkt 3 Minimas galt. Das Zeichen für die Taktart war ein Kreis mit den Zahlen $\frac{3}{2}$ neben sich. — Sesqui altera minore imperfetta — derjenige Tripeltakt der Alten, in welchem die punktirte Semibrevis 3 Minimas, die unpunktirte aber nur 2 Minimas galt, also unser gewöhnlicher $\frac{3}{2}$-Takt. Bezeichnet wurde jene Taktart durch einen offenen Halbzirkel und die Zahlen $\frac{3}{2}$ neben sich. N. u. a.

Sesqui ottava pflegten die alten Tonlehrer den Neunachteltakt zu nennen, den sie, nicht wie wir blos mit $\frac{9}{8}$, sondern mit einem offenen Halbzirkel und den Zahlen $\frac{9}{8}$ neben sich bezeichneten.

Sesqui tertia, dasjenige Intervallen-Verhältniß, wobei die kleinere Zahl in der größeren einmal ganz und dann noch um ein Drittel-Mal in derselben enthalten ist, wie z. B. das Verhältniß der Quarte 4 : 3; die 3 ist hier in der 4 erst einmal ganz und in dem Uebrigbleibenden noch um ein Drittelstheil enthalten.

Sessi, ein in der Geschichte des neueren Kunstgesanges hochgefeierter und weltberühmter Name. Fünf Schwestern besonders sind es, durch deren, theilweis außerordentliche, Leistungen derselbe zu solcher seltenen Celebrität gelangt ist. Ihr Vater war früher in Rom angestellt, begab sich 1794 jedoch nach Wien. Die älteste — Marianne S., geboren zu Rom 1776, ist bis in die neueste Zeit als eine der ersten Bravoursängerinnen Deutschlands und Italiens bekannt geblieben, obgleich ihre Stimme, der ehedem an Fülle und Wohlklang kaum eine gleich kam, in den letzten Jahren bedeutend an Höhe und Kraft verloren hat. Unter des Vaters Aufsicht gebildet, kam sie schon 1792 nach Deutschland u. erhielt 1793 ein Engagement bei der Opera seria zu Wien. 1795 verheirathete sie sich daselbst an den reichen Kaufmann Natorp u. hieß von der Zeit an Sessi-Natorp. Um 1804 kehrte sie nach Italien zurück u. sang, nach mehreren anderen, längeren und kürzeren Gastdarstellungen, von 1808 an 2 Jahre lang auf dem Theater S. Carlo zu Neapel. Von 1811 war sie lange Zeit in London, von wo sich ihr Ruf, man kann sagen, über den ganzen Erdball verbreitete. 1816 kam sie abermals nach Deutschland, trat 1817 und 1818 besonders in Leipzig, Dresden, Berlin und Hamburg mit dem größten Beifalle auf, und ging dann über Copenhagen nach Stockholm. Was man vornehmlich an ihrem Gesange damals bewunderte, war die Rundung und Schönheit der Passagen u. ein überaus kräftiger, mit der größten Fertigkeit verbundener Ausdruck. 1835 treffen wir sie zum dritten Male in Deutschland, doch jetzt auch mit den Zeichen der Vergänglichkeit alles Schönen in der zeitlichen Welt. 1836 trat sie zum letzten Male in Hamburg als Pygmalion in der Oper gleiches Namens auf; dann beschloß sie, nach Italien zurückzukehren und dort in Florenz, wo ihre Eltern zuletzt gewohnt hatten, die noch übrige Zeit ihres Lebens so viel als möglich in Ruhe zuzubringen; verweilte den Winter über jedoch noch in Berlin, und gab hier Unterricht im Gesange, durch welchen sie auch die schlagendsten Beweise von der Vortrefflichkeit ihrer Methode ablegte. Eine ihrer vielen Schülerinnen war hier Emma Freier aus Plön, die, durch den Einfluß ihrer sorgsamen Meisterin, in der That für die Zukunft Viel verspricht. — Die zweite Schwester — Imperatrice Sessi, hat, ungeachtet ihrer nur kurzen Laufbahn, den größten Ruf unter allen als Sängerin erlangt, u. ist gewöhnlich auch gemeint, wenn jetzt noch von einer großen S. gesprochen wird, denn der Glanz ihres Namens war nicht jener gewöhnliche, den selbst Künstler mittleren Ranges in einem leicht erregbaren Publikum gewinnen, sondern hat sich bis zur Stunde dauernd über ihr frühes Grab hinaus erhalten. Geboren zu Rom 1784, aber mit ihrem Vater 1794 nach Wien übersiedelt, bildete sie sich hier und betrat 1804 auch zum ersten Male daselbst das Theater. Gleich bei dem ersten Versuche mit enthusiastischem Beifalle aufgenommen, ging sie darauf bald nach Venedig, und bezauberte während des Carnevals 1805 das dasige Publikum durch ihren in der That auch wunderherrlichen Gesang so sehr, daß sie bei ihrem letzten Auftreten den höchsten Triumph feierte, den bis dahin je eine dramatische Künstlerin über die an große und erhabene Leistungen zumal gewöhnten Venetianer und damit über das italienische Publikum überhaupt gewonnen hatte. Sonette von allen Farben und Formen, zu ihrer Ehre gedichtet

flogen in zahlloser Menge auf die Bühne; eine vorhandene starke Auflage ihres schön in Kupfer gestochenen Bildnisses verbreitete sich schnell unter die Zuschauer, und ward in den Zwischenakten um jeden Preis gekauft; zum öftern gerufen, überreichte zum ersten Male eine dazu erwählte Deputation ihr einen schönen Blumenstrauß in einer reich verzierten silbernen Schaale, und später eine andere Deputation eine Lorbeerkrone. Durch solche u. viele andere Auszeichnungen zu einer der gefeiertesten Künstlerinnen der Zeit geworden, kam sie von Venedig nach Florenz, wo jetzt ihre Eltern wohnten, und starb bei diesen schon 1808 an der Schwindsucht. Seit 1805 war sie an den Bruder ihres Schwagers, den gewesenen K. K. Major von Natorp, verheirathet, nannte sich jedoch nicht Sessi-Natorp, um mit der älteren Schwester nicht verwechselt zu werden. Im Ausdruck und was Declamation betrifft, erreichte sie das Höchste, was bis dahin die Welt in der scenischen Gesangskunst gehört hatte, u. dabei war sie im Besitz einer wahrhaft jugendlich kräftigen, tief ins Herz dringenden Stimme, der zugleich das Schwierigste, was der Mensch durch seinen Gesang hervorbringen kann, jede Art von Nuancirung und melodischer Biegung, zugemuthet werden konnte. An ihrem seelenvollen, tief ergreifenden Vortrage u. oft bis zu Thränen rührenden Gesange entwickelte sich nun vorzüglich auch das Talent der dritten Schwester — Anna Maria S., welche sich ebenfalls als eine der gediegensten Sängerinnen bekannt gemacht hat. Sie ist zu Rom 1793 geb. und kam, wie die obige Schwester, 1794 mit dem Vater nach Wien, und entwickelte sich als Sängerin durch Hören u. Unterricht so schnell, daß sie bereits in ihrem 12ten Jahre mit ihren Schwestern öffentlich auftrat, zuerst in Wien, dann in Bologna. Mit geringer Unterbrechung befand sie sich damals in Gesellschaft der vorhergehenden Schwester Imperatrice, die von Venedig aus mit ihr mehrere Städte Italiens besuchte, und dann zu den Eltern nach Florenz zurückkehrte. Hier in Florenz widmete sie sich, unter Leitung der kränkelnden Schwester, mit besonderem Fleiße dem Studium des Gesanges, und mit desto größerem Erfolge auch, als sie keinerlei Art von störenden äußeren Verhältnissen, die durch Reisen und ewige Ortswechselungen immer herbeigeführt werden, ausgesetzt war. Besonders erwarb sie in dieser Zeit durch mancherlei Uebungen jene unerschütterliche Festigkeit und allbeherrschende Gewalt über die Stimme, welche der ächte italienische Kunstgesang als nothwendigste Bedingung festsetzt, und durch welche sie besonders auch später der Gegenstand der Bewunderung bei Kennern wie Laien der Kunst geworden ist. Als der Tod mit der Schwester Imperatrice auch die geliebteste Meisterin ihr entrissen hatte, ging sie nach Neapel, wo sich damals die oben zuerst erwähnte älteste Schwester Marianne aufhielt, u. vollendete unter dieser ihre Bildung. Dann eilte sie 1811 nach Wien, um von da aus ihre eigentliche Carriere als Künstlerin zu beginnen. Sie sang in mehreren Vorstellungen der italienischen und, als diese einging, der deutschen Oper mit vieler Anerkennung. 1813 verheirathete sie sich zu Wien an einen gewissen Neumann, u. nannte sich nun in der Künstlerwelt Neumann-Sessi, trat 1814 zum öftern auf dem Theater zu Pesth auf, und während des Congresses wieder in Wien in der deutschen Oper. 1815 reiste sie über München nach Carlsruhe, Frankfurt, Hannover, Hamburg und über Leipzig nach Wien zurück. Ueberall ward ihr großer Beifall, obschon man sich nicht verschweigen konnte, daß sie hinsichtlich der Art ihres Vortrags und der Gesangsmethode überhaupt, durch welche sie zu glänzen suchte, mehr für das Concert als für die Oper sich eigne. Daß sie selbst diesen Unterschied zu machen nicht gewußt hätte, müssen wir um so mehr bezweifeln, als sie wirklich für die beiden Jahre 1816 und

1817 ein Engagement an dem großen Concerte zu Leipzig annahm, und wahrscheinlich nur durch größere pecuniäre Vortheile verleitet wurde, dann an dem Stadttheater daselbst als erste Sängerin sich zu fixiren, das damals unter Küstner's Direction stand. Ihre Stimme war durchdringend kräftig, nur in dem Uebergange in die Kopftöne etwas scharf, darüber hinaus aber auch wieder sehr voll und hellklingend. Die Gewalt aber, welche sie über dieselbe übte, war erstaunenswürdig. Nicht vollkommen ausgeglichen waren, wie gesagt, die beiden Register, und dennoch stand ihr in jeder Lage eine seltene Vollubilität zu Gebote. Mit wunderbarer Leichtigkeit ging sie auch über Stellen hinweg, wo die Verbindung der Register ihr hätte Schwierigkeiten in den Weg legen müssen. Ihr Vortrag war durchgehends kräftig, aber nie überladen; bei der Leidenschaftlichkeit jedoch, womit sie Alles, was ihrer Kunst angehörte, erfaßte und vollbrachte, eignete sie sich besonders für den großen Gesang. So war sie, sehen wir von dem Vorherrschen des Concertando ab, ausgezeichnet als Julie in der „Vestalin," Almenaide, Clorinde, Edile und Elvira, und zur Vollendung ihrer Leistung in diesen und solchen Parthien fehlte Nichts mehr als nur die Anmuth auch in der äußeren Erscheinung, die den Zuschauer unwillkührlich an das theatralische Bild fesselt und in dem trunkenen Anschauen einer zart weiblichen Schöne jedes Andere, was der Leistung selbst wohl noch abgeht, willig übersehen läßt. Im Recitativ wieder übertraf sie alle deutschen Sänger der Zeit, und ward selbst von nur wenigen italienischen oder italienisch gebildeten kaum erreicht. 1823 verließ sie Leipzig, machte noch einige Reisen, und kam endlich wieder nach Pesth, wo sie durch eine Krankheit auf einmal ihre Stimme verlor, seit welcher Zeit sie denn auch aus aller Oeffentlichkeit verschwunden ist. — Vittoria und Carolina S., die vierte und fünfte Schwester, von denen die erste in Wien, die zweite in Neapel verheirathet lebt, sind weniger bekannt. — Die Sängerin Maria Theresia Sessi, welche seit 12 bis 15 Jahren besonders in südlichen Ländern rühmlichst bekannt ist, gehört nicht zu jener Römischen Sängerfamilie, wenn gleich sie mit derselben verwandt seyn mag. Aus ihrer Jugendgeschichte ist uns weiter Nichts bekannt, als daß sie zuerst in Wien und dann in Italien gebildet ward. Sie trat in Paris und London mit Beifall auf. Im Süden von Deutschland hat sie an mehreren Orten durch ihren großen Stimmreichthum und ihre Fertigkeit wahre Sensation gemacht. In den letzten Jahren (1835—1837) befand sie sich auf Reisen in Italien, bald bei diesem, bald bei jenem Theater sich mehr oder weniger lange Zeit aufhaltend, aber immer noch im Besitz eines ungetheilten Beifalls.

Sestetto, ital. Name des Sextett's (s. d.).

Setetto, ital. Name des Septett's (s. d.).

Setzart, dasselbe was Schreibart, s. Satz und Styl.

Setzkunst, s. Composition und Tonsetzkunst.

Setzstück, dasselbe was Krummbogen; s. diesen Artikel und Horn und Trompete.

Seufert, Georg Valentin, Musikdirector am Domstifte zu Würzburg, geboren zu Bischofsheim an der Rhön, erhielt den ersten Unterricht in der Musik und namentlich im Gesange von seinem Vater, der Schulrector zu Bischofsheim war, und kam 1784 auf die Schule zu Würzburg, wo er als Altist im damaligen Minoritenkloster angestellt ward. Seine Stimme fing indeß bald an, zu mutiren, und er sah sich nun genöthigt, mit mehr Fleiß irgend ein Instrument zu cultiviren, denn nur durch sein musikalisches Talent konnte er eine fernere Existenz in Würzburg gewinnen. Er

wählte das Clavier und die Violine, und bald auch wirkte er in Concerten und Kirchenmusiken mit. Daß er ferner als Sänger öffentlich aufgetreten wäre, ist uns nicht bekannt, obschon die Mutation sehr schnell bei ihm vorüberging und seine Stimme sich in einen angenehmen Tenor umwandelte. Nach vollendetem Schulcurs ward er Hauslehrer bei einem Hrn. v. Eckart zu Aub. Hier errichtete er ein Concert unter dem Namen „musikalisches Collegium," das auch nach seinem Abgange von Aub noch viele Jahre fortbestand. 1796 erhielt er das Vicariat am Domstifte zu Würzburg, und das Jahr darauf ward er auch, seiner guten musikalischen Kenntnisse und des Eifers wegen, womit er überhaupt in der Kunst thätig war, zum Musikdirector an demselben befördert. Als solcher trug er besonders Viel zur Verbesserung der Kirchenmusik in Würzburg bei; und so lange der Großherzogliche Hof zu Würzburg bestand, wirkte er auch in den Concerten desselben als Sänger und Violinspieler mit. Als Componist ist er nur durch mehrere wohlgelungene Lieder bekannt geworden. Dagegen hat er sich als Lehrer wieder manche und namhafte Verdienste erworben. Unter seinen zahlreichen Schülern befinden sich mehrere treffliche Clavier- u. Violinspieler.

Seuffert, berühmte Orgelbauerfamilie zu Würzburg. Das älteste Glied derselben, Johann Philipp S., war Fürstl. Würzburgischer Hoforgelbauer, und geboren zu Gessenheim bei Carlstadt 1673. Schon als Knabe zeigte er viel Lust zur Musik, und lernte bei dem Schullehrer seines Orts etwas Clavier- und Orgelspielen, bis er einmal Gelegenheit fand, der Arbeit des Orgelbauers Johann Hofmann von Würzburg zuzusehen, und nun in ihm der Entschluß erwachte, sich dieser Kunst zu widmen. Er trat bei Hofmann in die Lehre, und nach 7jährigem Aufenthalte bei demselben reiste er nach Wien, und von da durch Böhmen, Ungarn u. Polen. Besonders in Böhmen erhielt sein Streben nach höherer Ausbildung viel Nahrung. Als der Orgelbauer Hillenbrandt zu Würzburg starb, kehrte er hieher zurück, heirathete die Wittwe dieses u. fing nun ein eigenes Etablissement an, das sich von Jahr zu Jahr so sehr erweiterte, daß er bis zu seinem Tode (1760) über 200 neue Orgeln erbaut hat, worunter viele große und treffliche Werke, wie: die Orgel im ehemaligen Benediktinerkloster in Westphalen von 36 Stimmen, die große Orgel in Eberbach, die im ehemaligen Kloster Banz und in der Hofcapelle zu Würzburg. — Johann Ignatz Seuffert, der älteste Sohn des vorhergehenden und von diesem auch gebildet, reiste lange als Orgelbauer in Frankreich und erwarb sich daselbst durch ohngefähr 30 neue Werke, welche er allein aufrichtete, einen glänzenden Namen. Später habilitirte er sich zu Kirchweiler, und starb hier erst 1809 in einem Alter von 82 Jahren. Im Ganzen hat er gegen 150 neue Werke erbaut. — Franz Ignatz Seuffert, zweiter Sohn von obigem Johann Philipp, ward geboren zu Würzburg 1731, lernte bei dem Vater, reiste dann zu weiterer Ausbildung in den Niederlanden, Frankreich und der Schweiz, und ward endlich als Hoforgelbauer des Vaters Nachfolger zu Würzburg, wo er 1810 oder 1811 gestorben ist. Im Würzburgischen Kreise allein stehen über 40 Orgeln, die von ihm erbaut worden sind, z. B. die Orgel in der Peterskirche zu Bruchsal, die in Königheim, in Grafenrheinfeld, und die in der Franziskanerkirche zu Würzburg, welche unter Anderen Abt Vogler selbst für ein sehr vorzügliches Werk erklärte. — Johann Philipp S., welcher auf Franz Ignatz in der Eigenschaft eines Hoforgelbauers zu Würzburg folgte, ist der älteste Sohn von diesem, und zugleich ein guter Contrabaßspieler, als welcher er früher auch in der Großherzogl. Capelle mitwirkte. Ein zweiter Sohn von Franz Ignatz — Franz Martin S., widmete

sich Anfangs auch der Orgelbaukunst, ward später aber in Wien Clavier-Instrumentenmacher und Theilhaber der bekannten Instrumenten-Fabrik von Wachtl u. Compagnie, welche in den Jahren von 1806 ohngefähr an bis gegen 1820 besonders in schönem Flor stand. Der Professor Johann Adam Seuffert in Würzburg, der in der baierischen Cammer vor einigen Jahren eine so bedeutende parlamentarische Rolle spielte, ist auch ein Sprößling dieser Orgelbauerfamilie. F.

Severi, Francesco, aus Perugia gebürtig und daher gewöhnlich mit dem Zusatze Perugino, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Sänger in der Päbstl. Capelle, und als Tonsetzer, als welcher er seine Bildung in der Römischen Schule unter Nanini erhalten hatte, nicht unberühmt. Mit Poliaschi gemeinschaftlich gab er in den Jahren 1615—1618 mehrere seiner Werke heraus, die vielen Beifall fanden. Sie waren natürlich sämmtlich für die Kirche.

Severus, Gastorius, der berühmte und durch die Choralmelodie „Was Gott thut, das ist wohl gethan ꝛc." noch immer in schönem Andenken stehende Liedercomponist des 17ten Jahrhunderts, war Cantor zu Jena. Jene Melodie scheint er im Jahre 1760 componirt zu haben. Später sind mehrere Sammlungen von seinen „Klag- und Trauerliedern" gedruckt, und mit Johann Hanck gemeinschaftlich gab er 1679 die Melodien zu Klesch's „Andächtiger Elendsstimme" heraus.

Sevin, Anton de, berühmter französischer Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, von dem aber Nichts mehr bekannt ist als ein Paar vierstimmiger Messen, welche auf der Münchner Bibliothek Cod. 7 der Handschriften aufbewahrt werden.

Sevin, Saint (mehrere), s. unter Abbé.

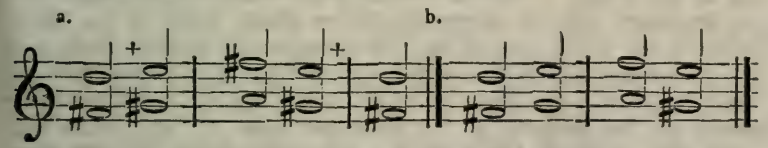
Sewuri, der Name einer orientalischen Zither, die mit 4 Stahl- u. 1 doppelten Messingsaite bezogen ist, und wahrscheinlich von dem hebräischen Kinnor (Kinnura) abstammt, mit welchem Instrumente sie übrigens wohl nicht ganz gleich gestellt werden darf.

Sexachord, sechssaitiges Tonsystem (s. Griech. Tonsystem).

Sexta toni, die sechste Klangstufe derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation eines Tonstücks befindet, also noch nicht jede beliebige Sexte. Man nennt jene Klangstufe auch wohl Unter- oder Submediante, weil sie eine Terz unter der Octave des Grundtones liegt, und die gewöhnliche Terz auch wohl Mediante heißt.

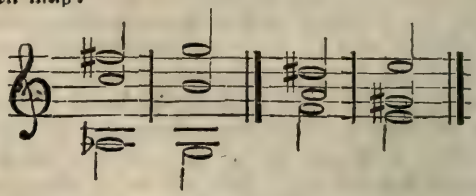
Sexte, entweder jedes Intervall von 6 Stufen überhaupt, oder die sechste Stufe der Leiter eines zum Grundtone angenommenen Tones insbesondere, in welchem Falle die Alten sie Sexta toni nannten, und wir sie auch wohl Untermediante nennen, weil sie die Unterterz des Grundtones oder seiner Octave ist. Als Intervall überhaupt wird die Sexte gewöhnlich nur in einer doppelten Größe gebraucht, als groß oder klein. Beide Arten von Sexten, die kleine wie die große, sind nach Ansicht der meisten Theoristen Consonanzen, wenn auch unvollkommene (man vergl. d. Art. Consonanz). Die übermäßige Sexte, welche Dissonanz ist, wird nur auf der kleinen sechsten Stufe der Molltonleiter bisweilen gebraucht, u. entsteht hier, wenn das Subsemitonium modi der Tonart der Dominante damit verbunden wird. — Die kleine Sexte besteht aus 3 ganzen und 2 großen halben Tönen, wie e—c, und ihr reines Verhältniß ist 5 : 8. In diesem wird sie bei der Temperatur unsers Tonsystems jedoch nur ausgeübt zwischen e—c, fis—d und h—g; zwischen

c—as, d—b, f—des und g—es steht sie in dem Verhältnisse von 81 : 128; zwischen a—f in dem von 161 : 256; zwischen dis—h, gis—e, b—ges oder ais—fis in dem von 256 : 405, u. zwischen cis—a in dem von 8192 : 13041. In der Durtonleiter hat immer die dritte, sechste und siebente, in der Molltonleiter aber der Grundton nebst der zweiten und fünften Stufe eine kleine S. über sich. In der Harmonie entsteht die kleine Sexte jedesmal, wenn die große Terz umgekehrt wird (c—e, f—a ꝛc. umgekehrt giebt e—c, a—f ꝛc.), nur nicht, wenn sie als Vorhalt der Quinte gebraucht wird. Die große Sexte umfaßt vier ganze Töne und einen großen halben Ton, u. ihr reines Verhältniß ist 3 : 5, das wir in unserem temperirten Tonsysteme aber nur wiederfinden zwischen d—h und g—e; auf c—a fällt das Verhältniß von 96 : 161; auf a—fis das von 161 : 270; auf des—b oder cis—ais, es—c, f—d, as—f und b—g das von 16 : 27, und auf fis—dis (oder ges—es), h—gis und e—cis das von 1215 : 2048. In der Durtonleiter hat der Grundton, die zweite, vierte und fünfte Stufe, in der Molltonleiter aber die dritte, vierte und sechste Stufe eine große Sexte über sich; und so wie die kl. S. aus der Umkehrung der gr. Terz entsteht, so wird — umgekehrt — durch Umkehrung der kleinen Terz eine große Sexte, aus d—f wird f—d, aus e—g wird g—e, aus a—c wieder c—a ꝛc. — Außer dem gewöhnlichen und eigentlichen Sextenaccorde, von welchem im folgenden Artikel die Rede ist, kommt das Intervall der Sexte als Consonanz noch vor in dem Quart- und Quintsextenaccorde, und den Terzquarten- u. Secundenaccorden. Wird es als Vorhalt der Quinte gebraucht, wo es natürlich die Eigenschaft einer Dissonanz annehmen muß, so erscheint es gemeiniglich noch in Gesellschaft der Septime oder der None, gegenüber von welchen Intervallen es dann andere Tonlehrer lieber, zum Unterschiede von der consonirenden Sexte, Terzdecime (s. d.) nennen. — Nach den Regeln der strengen Schreibart dürfen nie 2 oder mehrere kleine Sexten in diatonischer Fortschreitung auf einander folgen, weil sonst gar leicht und gewöhnlich auch unharmonische Quercstände sich bilden, wie im Beispiel a. Nicht so gefährlich sind die kleinen Sextenreihen in chromatischer Folge, wie bei b:



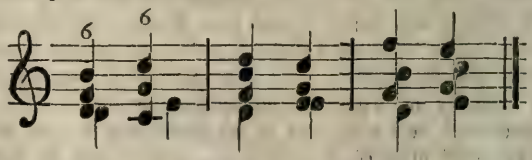
Große Sexten hingegen können auch im strengsten Satze so viele als nur immer möglich und in diatonischer oder chromatischer Fortschreitung auf einander folgen. Demungeachtet aber vermeidet man in der strengen Schreibart den Sprung auch der großen Sexte so viel als möglich, besonders in Grundstimmen, theils weil dieser Sprung dem menschlichen Singorgane nicht sehr zusagt und auch den geübtesten Sängern immer einige Schwierigkeit macht, theils weil er der Festigkeit und dem Ernste dieses Styls selten entsprechen würde. — Die übermäßige Sexte, welche aus 5 ganzen Tönen besteht (f—dis), und die eigentlich das reine Verhältniß von 128 : 225 haben sollte, aber, weil sie in unserem temperirten Tonsysteme auch eine kleine Septime abgeben muß, wie diese nur in der Größe von 9 : 16, 90 : 161 und 2048 : 3645 ausgeübt wird (s. Septime), kommt nur in dem Falle auf der kleinen sechsten Stufe der Molltonleiter vor, wenn, indem der Baß auf dieser sechsten Stufe mit über sich habender Sexte steht, unmittelbar hernach eine Halbcadenz gemacht werden soll. Um in diesem Falle die Harmonie

der Dominante um so nothwendiger zu machen, pflegt man die Sexte, die auf dieser Stufe ohnehin schon groß ist, noch um einen kleinen halben Ton zu erhöhen, weil sie alsdann, als übermäßiges Intervall, nothwendig eine Stufe aufwärts steigen und der Grundton des Dominanten-Accords verdoppelt werden muß:



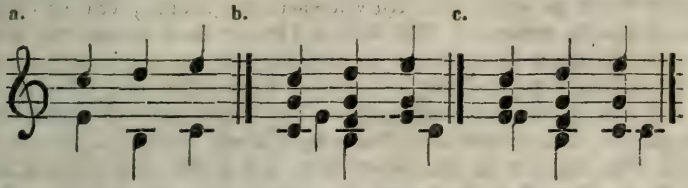
In der contrapunktischen Schreibart, wo die Stimmen sich müssen umkehren lassen, kann diese übermäßige Sexte, die von Manchen im Accorde auch nur schlechtweg die große genannt wird (davon im folgend. Art.) nicht gebraucht werden, weil sie in der Umkehrung zur verminderten Terz werden müßte, die wegen ihrer allzu dissonirenden Eigenschaft nicht gebräuchlich ist. — Ueber den psychischen Charakter der Sexte, ihre ästhetische Wesenheit als Ton-Intervall, ist unter diesem Artikel schon gesprochen worden.

Sextenaccord, nach seinem wesentlichsten Intervall benannter Accord, der aus der ersten Umkehrung des Dreiklangs entsteht, indem aus diesem die Terz in den Baß gelegt wird, u. zu dieser nun die übrigen Töne des Dreiklangs (8 u. 5) sich wie Terz und Sexte verhalten. Durch die Umkehrung des Dur-Dreiklangs entsteht auf diese Weise der Sextenaccord mit der kleinen Terz und kleinen Sexte, und durch die Umkehrung des Moll-Dreiklangs der S. mit der großen Terz und großen Sexte, denn die umgekehrte große Terz giebt immer, wie wir aus dem vorigen Artikel wissen, die kleine Sexte, und die umgekehrte kleine Terz die große Sexte. Uebrigens werden beiderlei Accorde, sowohl der mit der großen als der mit der kleinen Sexte, in beiderlei Tonarten gebraucht. Jener hat in der Durtonart seinen Sitz auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe, und in der Molltonart auf dem Grundtone und der zweiten und fünften Stufe; dieser in der Molltonart auf der dritten und auf der großen sechsten und siebenten Stufe, und in der Durtonart auf der vierten und fünften Stufe. Der Sextenaccord mit kleiner Terz und großer Sexte ist in der Durtonleiter nur einmal enthalten, nämlich auf der Secunde; in der Molltonart aber auf der zweiten und vierten Stufe. Der S. mit großer Terz und kleiner Sexte, der vom übermäßigen Dreiklange abstammt, ist eigentlich nur in der Molltonart auf der fünften Stufe enthalten, kommt indessen auch in der Durtonart vor. Bei jenem Sextenaccorde mit kleiner Terz und großen Sexte auf der zweiten Stufe der Durtonleiter ist sorgsam auf eine richtige Fortschreitung zu achten. Oft findet man z. B. in C-Dur:

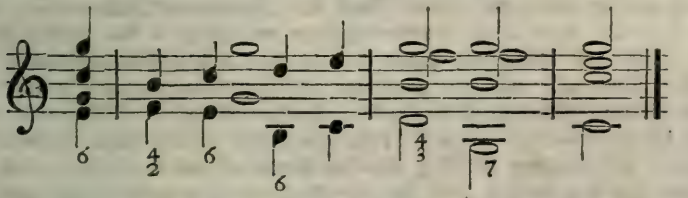


und noch anders; aber nur in der freien Schreibart bei nicht langsamem Tempo kann das erlaubt seyn, denn der erste Sextenaccord stammt hier unbestritten von dem Dreiklange mit der kleinen Quinte über h, und sollte also, statt nach D, nach E-Dur fortschreiten, und auch nur dadurch könnte

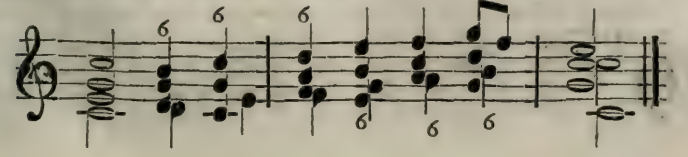
er von dem unvollständigen Septimen- (Terzquartsexten-) Accorde unterschieden werden, der er aber nicht ist und nicht seyn kann, da er im dritten Takte mit der Verdoppelung von f (in dem Falle die Septime) erscheint. Ueberhaupt unterliegt die richtige und geschmackvolle Behandlung dieses Accords einer weit größeren Schwierigkeit, als viele Tonsetzer und Tonlehrer glauben. Weil der Sextenaccord im Grunde nur 3stimmig ist, muß im 4stimmigen Satze immer ein Intervall verdoppelt werden. Gewöhnlich ist dieses die Sexte oder Terz, weniger der Grundton. Die Wahl ist aber nicht willkührlich, sondern hängt ab einmal von der Lage der Stimmen, dann von der Reinheit und Richtigkeit der Fortschreitungen, und endlich auch von dem Flusse der Melodie. Vornehmlich muß bei Verdoppelung der Sexte oder Terz darauf gesehen werden, daß keine fehlerhaften Fortschreitungen zum Vorschein kommen. Beispiel a gesetzt wie b: entstehen Octaven zwischen Discant und Tenor; es muß dieser Satz also nothwendig heißen wie bei c:



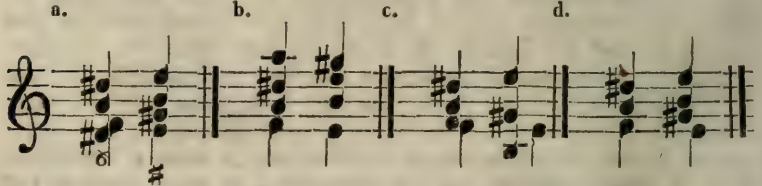
In einer anderen Lage der Oberstimme indeß kann eine solche wechselsweise Verdoppelung der Sexte und Terz, wie in Beispiel b, nicht allein ohne Fehler, sondern auch von überhaupt guter Wirkung seyn:



Der Grundton darf nicht verdoppelt werden, wenn er ein Leitton oder überhaupt ein solcher Ton ist, der eine Stufe auf- oder abwärts treten muß, denn sonst entständen unabweislich falsche Octaven oder naturwidrige Fortschreitungen. Man kann daher folgende 3 Punkte als praktisch annehmen, wo der Grundton eines Sextenaccordes, um diesen 4stimmig zu behandeln, nicht verdoppelt werden darf: 1) bei dem Sextenaccorde auf dem unterhalben Tone der Tonart; 2) wenn vor dem Grundtone ein Versetzungszeichen steht; und 3) wenn man von dem Sextenaccorde um einen halben Ton in den Dreiklang steigt. Alle diese Fälle treten nicht ein, wenn der Baß diatonisch fortschreitet, und daher dürfen denn auch bei stufenweiser Folge des Basses nicht allein mehrere Sextenaccorde an einander sich reihen, sondern es können alsdann auch die Grundtöne, ja müssen sogar oft des natürlicheren Stimmenganges wegen verdoppelt werden, nur nicht, wenn wir folgendes Beispiel wählen auf der dritten und siebenten Stufe der Leiter, weil hier der Grundton einen Leitton bildet:

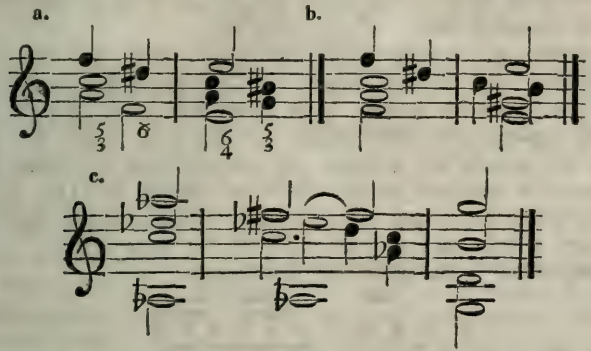


Uebrigens verdoppele man den Grundton niemals in der Oberstimme, weil sonst, wenn auch keine grammatikalische Unrichtigkeit statt fände, bei stärkstem Satze selbst eine gewisse Leere in der Harmonie entsteht. In jenem Sextenaccorde mit kleiner Terz und großer Sexte, welcher aus der Umkehrung des verminderten Dreiklangs entsteht, muß beim vierstimmigen Satze der Grundton verdoppelt werden, und darf niemals die verdoppelte Terz oder Sexte hinzutreten, denn jene ist alsdann Dissonanz und diese ist der Leitton, der in die Tonica fortschreitet. Anders ist es wieder, wenn dieser Accord auf der vierten Stufe der Molltonleiter gebraucht wird, wo alsdann auch die Sexte und die Terz verdoppelt werden dürfen, weil diese kein Leitton mehr ist, da der Accord nun von dem verminderten Dreiklange auf der zweiten Stufe der Molltonleiter abstammt. Hat der Accord auf der zweiten Stufe einer Leiter statt, so nennen ihn die Franzosen gewöhnlich l'accord de petite sixte majeure, so wie sie die auf dem Grundtone eines Dreiklangs durchgehende Sexte zu einem besondern Stammaccorde machen, den sie l'accord de sixte-ajoutée nennen. — Mit übermäßiger Sexte kommt der Accord nur auf der kleinen sechsten Stufe der Molltonleiter vor, und besteht entweder 1) aus großer Terz und jener übermäßigen Sexte allein, wie f a dis, as c fis ꝛc.; oder 2) um des vierstimmigen Satzes willen aus der großen Terz, übermäßigen Quarte und jener übermäßigen Sexte, wie f a h dis, as c d fis ꝛc.; oder endlich 3) in eben diesem Satze aus großer Terz, reiner Quinte und jener übermäßigen Sexte, wie f a c dis, as c es fis ꝛc. Im ersteren Falle pflegen verschiedene Tonlehrer, um ihn so wie die übrigen Sextenaccorde aus einem Dreiklange herleiten zu können, einen doppelt verminderten Dreiklang auf der erhöheten vierten Stufe der Molltonleiter anzunehmen, wie dis f a, aus dessen erster Umkehrung dann entstünde f a dis; andere Tonlehrer sehen die übermäßige Sexte hier als eine blos zufällige Erhöhung der großen Sexte an, ohne den genannten Dreiklang anzunehmen, der für sich auch niemals gebraucht wird, und nennen den Accord auch schlechtweg nur den Accord der großen Sexte, in welchem, wenn er 4stimmig gebraucht werden soll, entweder die Terz oder der Grundton verdoppelt wird, weil die Sexte eine Dissonanz ist, die sich eine Stufe aufwärts auflöst, und auch ein Leitton ist, da der Grundton immer um eine Stufe abwärts in die Octave jener Auflösung fortschreitet: a ist falsch, richtig b und c; ist die Melodie indeß einmal wie in a, so kann der Satz nur heißen wie in d, und Alt und Tenor haben einen Ton —



Im zweiten Falle wird der Accord gewöhnlich als die zweite Umkehrung des Septimenaccordes dargestellt, und richtig auch, wenn man annimmt, daß die hier im Basse liegende Quinte um einen halben Ton erniedrigt ist:

Man sieht zugleich, daß die übermäßige Quarte, welche sonst gewöhnlich eine Stufe aufwärts zu ihrer Auflösung steigt, in diesem Accorde zu dem Zwecke auf ihrer Stufe liegen bleibt. Im dritten Falle wird der Accord meist als Quintsextenaccord von dem Septimenaccorde abgeleitet, und dann der *große* Quintsextenaccord genannt, aber richtiger ist die Ableitung wie im vorigen zweiten Falle von dem Terzquartsextenaccorde, nur mit dem weiteren Zusatze, daß an die Stelle der dissonirenden übermäßigen Quarte die diese ursprünglich auflösende reine Quinte tritt. In *der* Gestalt den Accord gebraucht, entstehen übrigens unvermeidlich falsche Quintenfolgen, und es müssen daher entweder die Terz und die Quinte oder wenigstens die Quinte allein auf dem nachfolgenden Dreiklange aufgehalten werden, wie im Beispiel a und b, oder es muß eine Stimmenfortschreitung statt finden, wie in c, so daß nicht allein die Quinte des Dreiklangs nicht unmittelbar auf die Quinte unseres Sextenaccordes, sondern sogar dann auch noch in einer ganz andern Stimme folgt:



Der Accord hat, wie gesagt, immer seinen Sitz auf der kleinen sechsten Stufe einer Molltonleiter, führt aber, wie diese wenigen Beispiele schon zeigen, stets zu dem Durdreiklange über dem eine Stufe unter dem Grundtone liegenden Tone, der die Dominante derjenigen Tonart ist, auf deren kleinen sechsten Leiterstufe der Accord statt hat. So ist denn dieser übermäßige Sextenaccord oder, wie Andere sagen, Accord der großen Sexte, der kürzeste Vermittler zwischen einer Molltonart und der Durtonart der Dominante derselben, und zwar, hinsichtlich des Ausdrucks, oft mit magischer Wirkung. Man kann z. B. nicht kürzer, aber auch nicht effectvoller moduliren von C-Moll nach G-Dur, von D-Moll nach A-Dur, von A-Moll nach E-Dur ꝛc. Dies ins Auge gefaßt, bleibt auch jene Ableitung des Accordes von der zweiten Umkehrung des Hauptseptimenaccordes die natürlichste. — Hinsichtlich der Reihenfolge von Sextenaccorden, welche vorhin schon berührt ward und die Einige gleich der Septimenreihe auch *Sequenzen* nennen, bleibt wegen des Quartenverhältnisses der beiden oberen Stimmen, das allemal dabei statt hat, noch zu bemerken übrig, daß diese Quartenfortschreitungen, die dem Ohre immer nicht sehr wohl thun, bei mehrstimmigem Satze in allen hervorragenden Stimmen vermieden und lieber in untergeordnete Parthien, in Mittelstimmen verlegt werden müssen, wenn sie einmal nicht ganz übergangen werden können, was einige Theoristen sogar durchgehends gebieten. — Die Bezifferung des Sextenaccordes in der sog. Generalbaßschrift geschieht, wie obige Beispiele schon andeuten, ganz einfach durch die Zahl 6, und ist im Uebrigen ganz den gewöhnlichen Regeln der *Bezifferung* überhaupt

unterworfen, welcher Artikel daher in dieser Beziehung nachgelesen werden mag.

Sextenfolge, s. die beiden vorhergehenden Artikel Sexte und Sextenaccord.

Sextenfuge, s. Fuge.

Sextett, lat. Sextuor, ital. Sestetto, ein Tonstück für 6 obligate Instrumente oder 6 concertirende Stimmen, das mit Rücksicht auf diese Stimmenzahl im Uebrigen allen Anforderungen unterliegt, die wir unter dem Artikel Quartett, der zu vergleichen ist, an solche mehrstimmigen Tonstücke stellen. Sind die concertirenden Stimmen Gesangstimmen, das S. also ein Vocalsextett, wie es in Opern besonders häufig vorkommt, so kann es nun noch eine Instrumentalbegleitung haben oder nicht; ist das Sextett ein Instrumentalstück, so können auch wohl blos 5 Instrumente eigentlich obligat, und der Baß begleitend seyn, obschon im strengen Sinne des Worts auch dieser selbstständig auftreten und ein zu den übrigen Stimmen concertirendes Verhältniß behaupten sollte.

Sextole, eine taktische Figur, die darin besteht, daß eine Note in sechs statt in vier kleinere getheilt, oder sechs Noten statt vier auf einen taktischen Theil gerechnet werden, z. B. sechs Sechszehntel auf ein Viertel, sechs Achtel auf eine halbe, sechs Viertel auf eine ganze Note. Die Sextole kann aber auf zweierlei Art entstehen, und hiernach einen zweifachen, wesentlich verschiedenen Ausdruck haben. Es kann nämlich erstens eine Note zunächst in zwei kleinere, und dann jede dieser kleineren wieder in drei, also Triolennoten, getheilt werden, z. B. ein Viertel in zwei Achtel, jedes dieser Achtel dann wieder in drei (Triolen-) Sechszehntel

so daß man eigentlich zwei Triolen vor sich hat, die aber (wie die unteren Geltungsstriche zeigen) zusammengestrichen und Sextole genannt werden können. Oder es kann zweitens eine Note zunächst in drei kleinere, also Triolennoten, dann aber jede von diesen wieder in zwei kleinere getheilt werden, z. B. ein Viertel in drei (Triolen-) Achtel, und jedes derselben in zwei Sechszehntel

die dann ebenfalls als Sextole zusammengestrichen werden können. In beiden Fällen erhält die erste der sechs Noten als Hauptnote den stärksten Accent; im ersteren Falle aber — und hierin liegt der wesentliche Unterschied beider Formen — erhält noch die vierte, im anderen Falle hingegen die dritte und fünfte Note einen, obwohl mindern Accent; Eins von beiden scheint nothwendig (vergl. „die allgemeine praktische Musiklehre" von A. B. Marx, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig), da es unserem Gefühl zuwider ist, fünf unterschiedene Noten an eine einzige accentuirte zu schleifen. Diese beiden Arten der Sextole nun werden auf gleiche Weise geschrieben (mit zusammengestrichenen Noten und der übergesetzten Ziffer 6, oder auch ohne dieselbe), und so bleibt es äußerlich zweifelhaft, welche Vortragsart in jedem einzelnen Falle gemeint sey; man hat sogar darüber gestritten, welche von beiden Arten die richtige sey, da doch einleuchtet, daß jede die richtige, nämlich eine vernunft- und kunstmäßig gebildete seyn könne. In den meisten Fällen

werden die begleitenden Stimmen den Zweifel lösen; wenn nämlich zu einer Sextole in andern Stimmen zwei Noten genommen werden, ist die erste Art — wenn drei, so ist die zweite Art der Sextolen gemeint. In anderen Fällen wird der Zusammenhang Aufklärung geben; wenn z. B. auf Triolen Sextolen gleicher Noten, oder auf zweitheilige Glieder Sextolen von halb so langen Noten (z. B auf zwei und zwei Achtel Sechszehntel-Sextolen) folgen, ist die erste Art, — wenn auf Triolen Sextolen halb so langer Noten (z. B. auf Achteltriolen Sextolen von Sechszehnteln) folgen, ist die zweite Art zu vermuthen. Endlich ist zu merken, daß die erstere Sextolenart die gebräuchlichste (und daher in zweifelhaften Fällen voraussetzliche) ist, weil die rhythmische Belebung naturgemäß eher von der ruhigen zwei- zur dreitheiligen Gliederung fortgeht, als umgekehrt. Man könnte übrigens alle Zweideutigkeit bannen, wenn man die erste Art der Sextole lieber Doppel-Triole nennte und so

bezeichnete. Wenigstens in zweifelhaften Fällen wäre diese Bezeichnung, wie uns scheint, sehr zu empfehlen. ABM.

Sextquartenaccord, in schicklicherer Folge Quartsextenaccord genannt, so wie

Sextquintenaccord, besser Quintsextenaccord, und man sehe daher dies. Art.

Sextuor, s. Sextett.

Seydelmann, Franz, ward geboren zu Dresden am 8ten October 1748. Sein Vater war Cammermusikus dort in der damaligen Königlich Polnischen Capelle, und unterrichtete ihn zuerst in der Musik, doch immer nicht in der Absicht, diese Kunst zu seinem eigentlichen Berufe werden zu lassen, bis der jüngere Bruder Jacob, der nachmals so berühmte Maler, Professor der Academie der Künste zu Dresden, Lust zur Malerei zeigte, und nun die Mutter, welche eine Tochter des ehemaligen Hofmalers Kindermann zu Dresden war, bestimmte, daß Franz Musiker, Jacob aber Maler werden solle, um beiden Künsten, mit denen das glückliche Ehepaar so nah verwandt war, dadurch gewissermaßen eine heilige Familienweihe zu geben. Franz ward nun dem Königl. Polnischen Capellmeister Weber zur weiteren Ausbildung übergeben, und studirte nachgehends den Contrapunkt noch unter Naumann, mit dem er 1765 auch nach Italien reiste, wozu sich noch Schuster ihnen angeschlossen hatte. In jenem Lande der Melodie und des Gesanges gewann er weniger an Kenntnissen der eigentlichen Theorie und Composition der Musik, als an Fertigkeit im Singen und überhaupt der Behandlung eines musikalischen Stoffes. Seine Stimme war ein angenehmer Tenor, und selbst in Italien, wo er zum öftern als Sänger auftrat, gewann er vielen Beifall. Indeß gab er nach seiner Rückkehr nach Deutschland den Plan, dramatischer Sänger zu werden, den er in Italien wirklich gefaßt hatte, wieder auf, und nahm 1772 die ihm angetragene Stelle eines Kirchen- und Cammercomponisten am nunmehr Churfürstl. Hofe zu Dresden an, in welcher er mit Naumann und Schuster monatlich in der Direction der Oper und Kirchenmusik wechselte, bis er 1787 zum wirklichen Capellmeister ernannt wurde, und als solcher später das italienische Opernorchester, das sich zu Dresden befand, allein zu dirigiren hatte. Er starb jedoch schon am 23sten October 1806, vielleicht in Folge zu großer Anstrengung, denn bewundernswerth ist die Thätigkeit, welche S. nach seiner Rückkehr aus Italien

als Componist allein entwickelte. Er schrieb im Ganzen 10 Opern: „der lahme Husar," „die schöne Arsene," „il Cappriccio corretto," „la Villanella di Misnia," „il Mostro," „il Turco in Italia;" „Amor per Oro," „La Serva scaltra" und „Circe" (diese eine französische Cantate); dann für die Kirche die Oratorien: „la Betul liberata," „Gioas re di Giuda," u. „la Morte d'Abel;" 25 große Messen, 8 Vespern, 9 Litaneyen, 4 Miserere, 1 Stabat mater, 1 Requiem, 3 Salve regina, 4 Magnificat und die Ode „der Schöpfer"; dann für das Concert und die Cammer: viele Claviersonaten, theils mit theils ohne Begleitung von anderen Instrumenten, Rondo's, Variationen ꝛc. Von den Opern, welche sämmtlich für die Dresdener Bühne geschrieben waren, sind nur ein Paar Clavierauszüge gedruckt worden, und von den Claviersachen ohngefähr anderthalb Dutzend Claviersonaten und einige Rondo's. In allen Werken S's scheint der ehemalige gefällige Sänger durch, und die Empfänglichkeit, welche derselbe während seines längeren Aufenthalts in Italien für die melodische Leichtigkeit der dortigen Kunst hatte. Deutscher Ernst dürfte wenig Nahrung darin finden; dagegen das für tonischen Reiz empfängliche Ohr eine reiche Unterhaltung. Die besseren unter allen Compositionen, welche S. hinterlassen hat, sind die für die Kirche, und von diesen werden auch jetzt noch bisweilen Messen und Vespern in Dresden mit Beifall zur Aufführung gebracht. Alle übrigen seiner Arbeiten ruhen als Producte eines schönen, glücklichen Talents, aber auch der Zeit und Umstände.

Seydelmann, Rudolph Ernst, Musikdirector am Theater zu Breslau, ist geboren zu Glatz am 12ten April 1806, und ward von seinen Eltern zum Studium der Theologie bestimmt, zu welchem Zwecke er zunächst das Gymnasium zu Glatz besuchen und nach dessen Absolvirung auch die Universität Breslau beziehen mußte. Indessen war seine Liebe zur Musik, die sich zugleich mit einem schönen Talente paarte, und in dem Unterrichte, welchen er von Jugend auf zu Glatz im Clavier- und Violinspielen empfing, immer mehr entwickelte, durch die mancherlei größeren Musikaufführungen, denen anzuwohnen er hier in Breslau Gelegenheit fand, auch zu einer wahren Begeisterung für dieselbe gestiegen, und nicht ohne Nachtheil für seine theologischen Studien selbst setzte er nicht allein seine praktischen Studien auf jenen Instrumenten fort, sondern suchte mit unermüdetem Fleiße auch durch Lecture der besten musikalischen Schriften sich diejenigen Kenntnisse u. Fertigkeiten in der Theorie zu erwerben, die nöthig waren, um wenn nicht ganz einst der Kunst, was seine Eltern durchaus nicht zugeben wollten, doch wenigstens mit dem besten Gewinn davon für Geist und Herz ihr leben zu können. So galt er als Student schon für einen fertigen Clavierspieler und durchbildeten Musiker, und als Theodor Kahl 1828 von Breslau abging, ward er an dessen Stelle zum Director des dort bestehenden academischen Musikvereins erwählt: eine Stellung, die bei solch' leidenschaftlichem Hange, wie er ihn zur Musik nährte, unverhinderlich den Entschluß in ihm zur Reife gelangen lassen mußte, anstatt der Theologie die Kunst zu seinem eigentlichen Berufe zu machen. Dazu kam der Beifall, welchen mehrere seiner Compositionsversuche fanden, namentlich die mehrstimmigen Gesänge und eine Orchester-Ouverture. Als er den academischen Curs vollendet hatte, blieb er als Candidat der Theologie, um der Musik willen, in Breslau, und 1830 endlich räumte die Vorsehung auch diejenigen Hindernisse hinweg, die mancherlei äußere Umstände der Ausführung des längst gehegten Planes in den Weg gelegt hatten: er verließ die Theologie, und trat noch im Juni in sein oben bezeichnetes Amt, in welchem er fortwährend mit Segen wirkt, und sich als Componist wie Dirigent der allgemeinsten Achtung seiner Umgebung zu er-

freuen hat. Gedruckt sind unseres Wissens von seinen Compositionen noch keine, so sehr einige darunter es verdient hätten, namentlich die Lieder.

Seyfarth, Johann Gabriel, vorzüglicher Violinvirtuos und Componist des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Reisdorf bei Weimar 1711, legte den ersten Grund in der Musik bei Walther, der damals Organist zu Weimar war und ihn im Clavierspielen unterrichtete. Nachgehends kam er nach Zerbst, und hier erst fing er die Violine zu spielen an. Der Concertmeister Höck ward sein Lehrer darin, und als er so außerordentliche Fortschritte machte, nahm ihn auch der Capellmeister Fasch zu sich und unterrichtete ihn in der Composition. Durch mehrmaliges öffentliches Auftreten in Zerbst und der Umgegend zu einem gewissen Rufe als Virtuos auf der Violine gelangt, unternahm er nun auch bald kleine Reisen, die ihn endlich nach Berlin führten, wo er alsbald eine Stelle als Cammermusikus im Dienste des Prinzen Heinrich erhielt, und als 1740 die Königl. Capelle daselbst errichtet ward, als erster Violinist in diese befördert wurde, als welcher er zugleich die Ballette zu componiren hatte, die auf der Königl. Bühne aufgeführt wurden, und sämmtlich allgemeinen Beifall fanden. Besonderes Geschick entwickelte er im komischen Satze. Unter allen deutschen Componisten seiner Zeit kamen ihm nur wenige darin gleich, und besaß fast keiner einen so unerschöpflichen Reichthum von angenehmen, reizenden Melodien. Für sein Instrument schrieb er viele Solo's, Trio's, einfache und Doppel-Concerte, und für das Orchester mehrere Sinfonien. Diesen pflegte er in einer Art Vorbericht eine Beschreibung dessen vorauszuschicken, was die Musik ausdrücken sollte. So erzählt Gerber, daß er einmal eine Sinfonie von S. gesehen habe, auf deren Titelblatte unter anderen auch die Bemerkung gestanden, „als ich (S.) mich setzte, diese Sinfonie zu schreiben, wurde ich auf einmal von einem heftigen Schnupfen befallen, so daß ich ununterbrochen fort niesen mußte, und um dies auszudrücken ich die zweite Violine durch den ganzen ersten Satz niesen lassen oder vielmehr einem Niesenden nachahmen lasse." Für manchen Leser dürfte diese Bemerkung selbst historisches Interesse haben. Seyfarth starb zu Berlin am 9ten April 1796, also 85 Jahr alt. D.

Seyfert, 1) Johann Caspar, der Vater, geboren zu Augsburg 1697, ward zuerst von dem dasigen Musikdirector Kräuter unterrichtet; dann versah ihn das evangelische Scholarchat, seines herrlichen Talents wegen, mit den Mitteln zu einer musikalischen Reise. Auf dieser hielt er sich besonders zu Dresden längere Zeit auf, und genoß daselbst den Unterricht des berühmten Pisendel auf der Violine und in der Composition. Nach Augsburg zurückgekehrt ward er 1743 zu Kräuters Nachfolger ernannt, als Cantor und Director des evangelischen Musikchors. Nun componirte er vornehmlich viele treffliche Kirchenmusiken, worunter selbst ein Paar gelungene Oratorien; dann auch Mehreres für die Cammer und das Concert. Unter seinen Instrumentalsachen wurden besonders die für die Laute seiner Zeit geschätzt, welches Instrument er in seiner Jugend auch mit bedeutender Fertigkeit spielte. Er starb zu Augsburg am 26sten Mai 1767. Sein Nachfolger im Amte war sein Sohn — 2) Johann Gottfried S. Den ersten Unterricht in der Musik empfing derselbe natürlich von seinem Vater, und kaum 16 Jahre alt componirte er bereits ein Passions-Oratorium, das vielen Beifall erhielt. Dann ging er nach Bayreuth, um Leitdorfers Unterricht zu genießen, und von da nach Berlin, wo das Hören vieler Graunscher Werke u. besonders der freundschaftliche Umgang mit Em. Bach sehr zu seiner Vervollkommnung beitrug. Endlich besuchte er auch

noch Wien, und hier vollendete er gewissermaßen unter Wagenseil seine gründliche Schule. Er hatte jetzt schon eine lange Reihe von Violin- und Claviersachen, Festcantaten, und wohl 2 Dutzend Orchester Sinfonien geschrieben, die sich vornehmlich durch schöne Melodien und angenehmen, zum Theil auch für damals ganz neuen und originellen Satz auszeichneten. Als sein Vater starb, ward er nach Augsburg zurückberufen, und — wie gesagt — zu dessen Nachfolger ernannt; indessen lebte auch er nur noch bis zum 12ten December 1772. Unter seinem Nachlaß befanden sich noch ein herrliches Oster-Oratorium, und die Cantaten: „der Sterbetag Jesu" und „der von Gott Deutschland geschenkte Frieden." Kenner, denen diese Werke zu Gesicht kamen, rühmen ihre einfache Größe und die Innigkeit, welche in einzelnen Parthien herrsche. Jedenfalls gehörten beide S., Vater und Sohn, ihrer Zeit zu den gründlichsten Componisten Deutschlands, und wenn ihre Werke kein so außerordentliches äußeres Glück machten, als die minder guten vieler anderer Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts, so haben wir dies sicher anderen Umständen als ihren Talenten, Kenntnissen und Produktionskräften zuzuschreiben. 14.

Seyfried, Ignaz Ritter von, wurde geboren zu Wien am 15ten August 1776. Sein Vater, Joseph Ritter von Seyfried, war Hofrath des Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst. Schon in früher Jugend zeigte er eine besondere Neigung, wie großes Talent zur Tonkunst, und erhielt auch sowohl im Singen als auf mehreren Instrumenten gründlichen Unterricht. Vorzüglich war es Mozart, und nach dessen Tode Kozeluch, die ihn zu einem ausgezeichneten Clavierspieler bildeten. Organist Hayda machte ihn mit dem Wesen und den Regeln des Generalbasses bekannt. Indessen war sein eigentlicher Beruf damals noch ein der Kunst vollkommen entgegengesetzter: nach dem Willen seiner Eltern sollte er Jurist werden. Zu dem Zwecke kam er 1792 nach Prag, um die philosophischen Vorstudien hier zu absolviren. Prag war aber keineswegs der Ort, seiner großen Liebe zur Musik durch Entfernung aller darauf hinwirkenden äußeren Einflüsse enge Gränzen zu setzen; der Umgang mit damals noch jungen, jetzt hochgefeierten Meistern, wie Fr. Dionys Weber, Wittasek, Tomaschek und A., welche alle in jener Hauptstadt des Landes der Harmonie versammelt lebten und deren Nähe er bald fand, mußte hingegen dieselbe noch bis zu einem hohen Enthusiasmus steigern. Nach Wien zurückgekehrt, frequentirte er die juridischen Vorlesungen, und studirte nebenbei, aber mit großem Eifer, die Composition unter Albrechtsberger. Während der Anwesenheit des ehemaligen Bayerischen Hofcapellmeisters Peter Winter zu Wien, der damals in kurzen Zwischenräumen sein „Opferfest," „Babylons Pyramiden" und „das Labyrinth" dort componirte, war Seyfried dessen unzertrennlicher Gefährte, als welcher er seinen schon gewonnenen Reichthum an praktischen Erfahrungen und Gewandtheiten nur noch bedeutend vermehren konnte; und endlich auch gelang es Winter, Seyfrieds Vater durch überzeugende Gründe dahin zu bewegen, daß dieser dem Sohn erlaubte, der Jurisprudenz zu entsagen und der heiß geliebten Kunst von nun an ausschließlich zu leben. Seyfried hat dies für immer an Winter gefesselt, und so unerklärlich Manchen das enge Freundschaftsbündniß schien, das bis an Winters Tod beide Künstler, ungeachtet ihrer geringen Ideenharmonie und der Verschiedenheit ihrer geistigen Richtungen, umschlungen hielt, findet es in diesem vielleicht wenig bekannten Umstande doch den natürlichsten Anknüpfungspunkt. Der Impressar Schikaneder, dem Winter den damals 21jährigen Jüngling empfahl, engagirte S. sogleich als Compositeur und Capellmeister bei seiner

Bühne, und am 15ten Juli 1797 ward S's erste Oper, „der Löwenbrunn," mit einem Beifalle aufgeführt, der den jungen Tondichter auf jede Weise zu einer weiteren rürigen Thätigkeit auf dem betretenen dramatischen Gebiete auffordern mußte. Wir wollen sie in chronologischer Ordnung hersetzen die Arbeiten, die nachgehends in dieser Art auf jenen Erstlingsversuch folgten: 1797 noch einzelne Stücke zu dem Singspiel „der Friede," und die 3aktige Travestie „Agnes Bernauer;" 1798 das Zauberspiel „der Feenkönig," Ouverture und Gesänge zu dem Schauspiele „Orion," den ersten Act zu der Operette „das Jägermädchen," und einzelne Musikstücke zu den Opern „Eins und drei," „Liebe macht kurzen Proceß," „die Schneiderhochzeit," „drei Väter und 2 Kinder," und „Amors Flügel;" 1799 die große Oper „der Wundermann am Rheinfall," den ersten Act zu den beiden Opern „die Königspflicht" und „der rothe Geist im Donnergebirge," u. einzelne Stücke zu den Singspielen „die Ostindier," „Rinaldo Rinaldini," „die Pfaueninsel," und „der Kirchtag zu Moosbrunn;" 1800 einzelne Nummern zu den Operetten „Holga," „Amors Schiffchen," „die Jungbrunn-Nymphe," „der travestirte Aeneas," „das Urtheil des Paris," „Alceste," „Astaroth," „die Insel der Liebe," „Heinrich der Adelsburger" und „Hilda;" 1801 die heroische Oper „die Druiden," mehrere Instrumental-Recitative zu Mozarts „Titus," und Gesänge und Finale's zu „Proteus," „der Schuh ohne Fuß," „Erwine von Steinheim" und „die travestirte Sonnenjungfrau;" 1802 Einzelnes zu „die Mühle am Ardennerfelsen" und „der Wirth zur blauen Maise;" 1803 die große Oper „Cyrus;" 1804 die kom. Oper „die Ehemänner nach der Mode," Recitative und Arien zu Mehul's „Ariodant," das historische Melodram „Montezuma," und Ouverture zu dem Zauberssp. „der Stein der Weisen;" 1805 die Zauberoper „Untreue aus Liebe;" 1806 das Singspiel „zum goldenen Löwen," die große Oper „die Samnitterinnen," mehrere Stücke zu Mehul's „Euphrosine" und zur „Reise nach Paris," ebenso zu Catels „Semiramis," und die Ouverturen, Entreacts, Chöre, Märsche ꝛc. zu den Schauspielen „Alane," „die Neger auf Domingo," „der Vater und seine Kinder," und Heldenmuth in Weiberbrust;" 1807 die Oper „Alamar der Maure," das Singspiel „Mitternacht," die romantische Oper „Idas und Marpissa," die Parodie „Rodwich und Kunigunde," und mehrere Stücke zu Mehuls „Gabriele d'Estrées;" 1808 das komische Singspiel „der Ehedoctor," die Posse „der politische Schuster," und die Operette „der Briefbote;" 1809 die Oper „Bertha von Werdenberg," das 3actige Quodlibet „Rochus Pumpernickel," einzelne Gesänge zu „Theseus und Ariadne" und „der stürmische Abend," und Ouverture, Entreacts, Märsche, Chöre ꝛc. zu den „Kreuzfahrern" und „Attila;" 1810 das biblische Drama „Saul" in 3 Acten, die hist. Oper „die rothe und weiße Rose," die große Oper „Richard Löwenherz," das Quodlibet „Familie Pumpernickel," Gesänge zu den Opern „Rosamunde" und „die beiden Generale," wie zu den Dramen „Johann von Calais" und „Margarethe von Anjou;" 1811 die Melodrame „Friedrich von Minsky" und „die Cisterne," das Singspiel „Feodero," das Quodlibet „Pumpernickels Hochzeit," und die Musiken zu den Tragödien „Julius Cäsar" und „die Jungfrau von Orleans;" 1812 Chöre und Tänze zu den Schauspielen „Czech und Cech" und „Preciosa," das Liederspiel „das lebendige Weinfaß," und Romanzen zu Kotzebue's „Minnesänger;" 1813 das dramatische Gedicht „Moses," die Instrumentation zu Paisiello's „König Theodor," und einzelne Nummern zu „Fünf sind zwei," „die kluge Frau," „das österreichische Feldlager" und „Fridolin"; 1814 das Festspiel zur Namenstagsfeier des Kaisers „die hundertjährigen Eichen," und die Mu-

siken zu dem Drama „der Teufelssteg am Rigiberg;" 1815 die komische Oper „Er hält wahrhaftig Wort," das Drama „der Wald bei Bondy," die Posse „Niklas am Scheidewege," und Musiken zu verschiedenen Schauspielen; 1816 das Zauberspiel „der süße Brei," die dramatische Legende „Faust," die Operette „drei Treppen hoch," das Drama „die Elster," das Mährchen „der Rosenhügel," und ebenfalls Musiken zu einigen Schauspielen; 1817 das Drama „die Waise und der Mörder," das bibl. Drama „Abraham," die Feenoper „Undine," das allegorische Festspiel „Amors Triumph," die Posse „Montag Dienstag und Mittwoch," das Melodram „Hymne an die Sonne;" 1818 die Oper „Zemire und Azor," Gesänge zu den Schauspielen „Odin's Schwert" und „die Thronfolge," das pantomimische Ballet „der blöde Ritter," und das biblische Drama „die Maccabäer" (Salmonaea); 1819 Chöre und Märsche zu den Schauspielen „Erasmus Bürger" und „die Minnesänger auf der Wartburg," und das biblische Drama „Noah;" 1820 Chöre und Gesänge zu dem Schauspiele „Bettina," und das pantom. Ballet „Oberon;" 1821 die Drama's „die Waise aus Genf" und „Ugolino;" 1822 das Mährchen „Magandola," und das Melodram „Timur;" 1823 die dram. Legende „Ahasverus," das Zauberspiel „der unsichtbare Prinz," das Melodram „Sintram" (mit Chören), und das Singspiel „die Ochsenmenuett;" 1824 den dritten Act zum Feenmärchen „der kurze Mantel" und die Musiken zum Schauspiele „Meister Martin;" 1826 die Chöre und Musiken zu den Schauspielen „Bozena," „die Blume von Mull," und „Alexander und Darius." Alle diese Werke waren ursprünglich für das Theater an der Wien geschrieben, an welchem S. von 1797 bis 1827 als Capellmeister und Oberndirector angestellt war, und der einstmalige Glanz, mit welchem jene Kunstanstalt aus der großen Zahl ihrer Schwestern weit und kräftig hervorstrahlte, war nicht zum kleinsten Theile derselbe, welcher eben jenen Werken S's Anerkennung und der Mehrzahl nach selbst Berühmtheit verlieh. Nicht wenige davon wurden auch auf den meisten Bühnen des In- und Auslandes zur Darstellung gebracht, und viele gelangten durch den Druck in allerhand Gestalten zu einer noch weit größeren Verbreitung. Namentlich waren es die Compositionen im Fache des Melodrams, welche als Meister- und Musterwerke dieser Gattung gelten und in der That auch mit einer — man möchte sagen — wahrhaft orientalischen Fantasie charakteristische Wahrheit und populäre Einfachheit vereinen, ohne je in eine bloße, verwerfliche Malerei sich zu verlieren. Die Oper „Ahasverus" besteht — interessant genug — aus lauter Mozartischen Clavierstücken, deren Auswahl und Vertheilung unter die verschiedenen Instrumente eben so sehr die richtige Ansicht und das feine Gefühl Seyfrieds, als die vergrößerte Darstellung dieser nur für eine geringe Wirkung berechneten Stücke den unendlichen Werth des genialen Meisters beweist, der solche ursprünglich erfand, den aber auch wohl Niemand so innig durchlebt und durchempfunden hat als Seyfried, so daß eben jene Darstellung auch, mit magischem Effect, ein besonderes freundliches Licht wirft auf sein eminentes Talent. Als mit dem Herannahen des dritten Jahrzehends in unserem, wenigstens was Kunst betrifft, nicht sonderlich fortschreitenden Jahrhundert der Verfall auch die Wiener Bühnen bedrohte, und bis auf die Hofbühne meist auch ereilte, hatte Seyfrieds Ruhestunde geschlagen: er zog sich vom Theater an der Wien zurück, wo der Unternehmer Carl eine Bahn betrat, die jede tiefere, ernste Kunstschöpfung entbehrlich machte. Durch sorgenlose Wohlhabenheit begünstigt, lebte S. nun fortan ein stilles, zufriedenes, glückliches Privatleben; jedoch nicht unthätig, im Gegentheil bis zur

Stunde als Cammer- und Kirchencomponist, wie als musikalischer Schriftsteller stets mit einer bewundernswerthen Productivität. Für die Bühne hat er nur 1829 noch, mit Mozartschen Melodien, die Operette „der hölzerne Säbel" verfertigt; für die Kirche, für welche er indeß auch schon früher Manches componirt hatte, schrieb er im Ganzen, außer mehreren Gelegenheitscantaten und dem Oratorium „die Israeliten in der Wüste," 13 solenne Messen, 4 Requiem, 2 Festchöre, Regina coeli, 2 Veni sancte spiritus, Ecce panis, Miserere, 2 Motetten, 9 Tantum ergo u. Genitori, Hallelujah, 2 Te Deum, 14 Graduales, 15 Offertorien, Libera zu Mozarts Requiem, eines dergleichen zu Winters Requiem, Libera und Miserere und Trauerchor zu Beethovens Todtenfeier, mehrere Vocalhymnen in hebräischer Sprache, Psalme, Hymnen (lateinische und deutsche), Salve regina und Aeternus Deus; für die Cammer lieferte er für ziemlich alle gangbaren Concertinstrumente kleinere und größere Werke, namentlich viele Rondo's, Variationen und Sonaten für Clavier, Violinquartette, ein Paar Sinfonien, und Concertstücke für Clarinette und Waldhorn. Deuteten wir oben eine Verschiedenheit der Richtung an, welche sein künstlerischer Geist im Vergleich mit dem seines vieljährigen Freundes und früher so wohlwollenden Protektors Winter genommen, so glauben wir in jenen seinen Kirchenwerken gerade den schlagendsten Beweis dafür zu finden. Gelang Winter am meisten der Ausdruck des süß Zarten und neigte seine Muse sich bisweilen selbst hin zu dem Spiele einer krankhaften Empfindung, die wir nicht unrichtig wohl hier mit dem Worte Empfindsamkeit bezeichnen, so excellirt S. vorzüglich im ernsten und grandiosen Style. In Wahrheit sind seine Kirchenwerke mit wenigen Ausnahmen von classischem Werthe, und erschallen seine Preisgesänge, wie es wirklich der Fall ist, in den Tausend und abermal Tausend Kirchen der österreichischen Staaten fast sonntäglich und immer mit erhebender Verherrlichung des Dienstes des Allmächtigen, so ist es wahrlich nicht blos eine Vorliebe für den vaterländischen Tondichter, die Aller Herzen und Ohren für ihn stimmt: es sind die mächtigen Accorde, die in seiner Seele empfunden und von seinem Genius erdacht hier auf ihren mächtigen Schwingen emportragen jedwedes Hörers Gefühl zu jener ihrer ätherischen Heimath. Seinen schriftstellerischen Beruf bekundete er außer der Ueberarbeitung mehrerer Schulen, Lehrbücher ꝛc., der Herausgabe der sämmtlichen Schriften von Albrechtsberger, der sog. Wiener Tonschule, und der Studien Beethovens, vornehmlich auch durch eine Jahrelange thätige Theilnahme an der Zeitschrift „Cäcilia" und der Leipziger musikalischen Zeitung. Eine Menge Aufsätze, Critiken und Berichte sind dort von ihm enthalten, die lebendiges Zeugniß ablegen von seinen ausgebreiteten sowohl praktischen als theoretischen Kenntnissen. Auch in dieses unser Buch hat er eine lange Reihe trefflicher, meist biographischer Artikel geliefert, die sich würdig jenen anreihen. Mehrere Jahre hindurch gab er auch selbst eine musikalische Zeitschrift heraus „mit besonderer Rücksicht auf die österreichischen Kaiserstaaten." Ein tieferes Studium als Seyfried und gründlichere Kenntniß der classischen Werke Mozarts, Haydn's, Beethovens und anderer Heroen dürften Wenige besitzen. Mag es seyn, daß er dieselbe vornehmlich durch die mancherlei Bearbeitungen jener Werke erlangte, von welchen mehrere auch nur durch sein Bemühen erst zur größeren Publicität kamen: sind diese ihm Mittel zu jener gewesen, so steht nur um so höher noch sein Streben. Mit Beethoven selbst lebte er in dem freundschaftlichsten Umgange, und wie er den unsterblichen Helden der Töne gekannt, wie ungetrübt und tief er in dessen Seele geschaut hat, zeigt seine wahrhaft großartige Recension des Beethoven-

schen Hallelujah im 20sten Hefte der Cäcilia, und seine Charakteristik desselben in eben der Zeitschrift von 1829. Aus Anerkennung seiner großen Verdienste ernannten ihn mehrere musikalische Gesellschaften des In- und Auslandes zu ihrem Mitgliede, wie die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, die schwedische Akademie der Künste und Wissenschaften zu Stockholm, der Kgl. holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst, die französische Academie zu Paris, der Verein zur Beförderung der bildenden Künste zu Wien, die philharmonischen Gesellschaften zu Grätz, Leibach, Nürnberg, der steiermärkische Musikverein, der Presburger Kirchenmusikverein, der Prager Kirchenmusikverein, u. s. w. Und drängen von nah und fern her sich die jungen Künstler, um auch des Greises fruchtbringenden Unterricht noch zu genießen, so hat der Würdige durch die überdies seine Thätigkeit hoch ehrende Oberleitung des in Deutschland beispiellos grandiosen Musikfestes, welches im Herbst 1837 jene Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien veranstaltete, auch bewiesen, welche ungeheure Energie und ächt künstlerische Durchbildung auch in diesem Augenblicke noch, wo er es doch wahrlich lange her nennt, daß Ermattung und Ermüdung er nicht kannte, ihn belebt. Seyfried führte nicht Zufall oder irgend eine äußere Nöthigung, sondern ein wahrhaft innerer Beruf zur Kunst; und wie er sich in sie hineingelebt, so macht sie, in ihrer höchsten Reinheit, auch den Mittelpunkt all' seiner Gefühle, seines ganzen Lebens und Strebens aus. Seyfried war und ist ein großer Künstler, und — der liebenswürdigste Mensch zugleich. Nie wohl ist ein Himmel trügerischer Lust durch sein Herz gezogen! Eine Regung aber ist, für welche besonders stets empfänglich er sich zeigte: Liebe, Liebe — in der Kunst, Liebe im Leben; doch wo auch nur dieser Einen reinste Pulse schlagen, da ist das Reich der heiligsten Töne, das Reich des schönsten Friedens. Dr. Sch.

Sf., s. Abbreviatur und den folgenden Artikel.

Sforzando oder sforzato (ital.), jenes ist das Particip der activischen, dieses der passivischen Form, heißt eigentlich: aufgesprengt, bedeutet in der Musik aber, wo das Wort gewöhnlich abgekürzt sf. über oder unter den Noten steht, daß die damit bezeichnete Note, auf welche der Ausdruck indeß auch nur allein Bezug hat, mit Heftigkeit, sehr starker Intonation vorgetragen werden soll. Von dem rinforzando unterscheidet sich sforzando nur durch einen höheren Grad von Heftigkeit des Tonvortrags; während jenes einen nur gelinden Druck oder Accent des Tones verlangt, will dieses einen recht starken. Die Abkürzung sfz. kommt seltener vor.

Shephard, John, ein englischer Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, studirte 20 Jahre lang zu Oxford seine Kunst, und bewarb sich 1554 dann um die Doctorwürde, ward aber nur Baccalaureus. Außer mehreren seiner Vocalcompositionen, welche noch jetzt in der Bibliothek zu Oxford aufbewahrt werden, findet man auch Manches von ihm in der 1565 zu London gedruckten Sammlung „Mornyng and Evenyng prayer and Communion, set for the in foure partes, to te song in churches" etc. Aus dieser entlehnte auch Hawkins den 3stimmigen Gesang, welchen er Bd. 2 pag. 523 ff. seiner Geschichte von S. mittheilt, und Burney die 5stimmige sehr kunstreiche Motette, welche sich in dessen Geschichte Bd. 2 pag. 587 ff. findet

Sheridan, Madame Elisabeth, erste Gattin des als Schauspieldichter und eins der thätigsten und beredtesten Oppositionsmitglieder im Parlamente berühmten Generaleinnehmer des Herzogthums Cornwall, Ri-

chard Brinsley Sheridan (gest. 1816), war ihrer Zeit eine der Lieblings-sängerinnen des Londoner Publicums und englischen Volks überhaupt. Geborne Lindley hatte sie frühzeitig das Theater betreten, und glänzte auf dem Drurylane-Theater zu London besonders um 1770, gerade als Sheridan, ihr nachmaliger Gatte, in Middle Temple zu London die Rechtswissenschaft studirte. Die Sängerin Lindley war, auch wegen ihrer ausnehmenden Körperschönheit, der Gegenstand der allgemeinen Galanterie. Alles drängte sich um sie, und während sie, damals ein Mädchen von ohngefähr 22 Jahren, durch ihr einnehmendes Aeußere hier die Leidenschaften rege machte, begeisterte sie dort durch ihren herrlichen Gesang. Sie ward der Lebrun und Mingotti unbedingt an die Seite gesetzt. Durch 2 glückliche Zweikämpfe mit einem andern ihrer Anbeter hatte Sheridan ihre Liebe gewonnen, und er heirathete sie, von welchem Augenblicke an aber Madame Sh. auch das Theater verlassen mußte und nur noch in Concerten und Privatcirkeln von ihrem großen Kunsttalente Anwendung machen durfte, in so manche drückende Verlegenheiten sie sammt ihrem Gatten durch diese Maßregel des letzteren gesetzt wurde. Uebrigens gewann sie als Madame Sh. fast noch einen berühmteren Namen denn als Elisabeth Lindley. Der spätere Glanz ihres Gatten in der dramatischen Literatur mag mit dazu beigetragen haben. Sie starb zu London 1792, und konnte also nur kurze Zeit noch Zeuge des Ruhmes und Glanzes ihres Gatten seyn. Wenn Gerber einer Sängerin Namens Sheridan erwähnt, welche um 1745 unter Händels Direction in London gewirkt habe, so ist diese nicht mit jener gebornen Lindley eine Person, sondern die Schwiegermutter derselben, die Mutter jenes Schauspieldichters, und Gattin des als Schauspieler und Verfasser eines guten englischen Wörterbuchs und anderer Bücher berühmten Thomas Sheridan, welche, eine Frau von Geist und vortrefflichen Grundsätzen zugleich, selbst das Vertrauen des Dr. S. Johnson und anderer in der gelehrten Welt berühmter Personen besaß, doch als Sängerin für sich weniger glänzte.

Shield (deutsch zuweilen Schield und Schild geschrieben), William, berühmter englischer Componist des vorigen und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, ward geboren zu London um 1750 und studirte die Musik zuerst hier, dann aber mehrere Jahre in Italien, wo er sich namentlich zu dem Zwecke lange in Rom aufhielt. Nach seiner Rückkunft zu London, beschäftigte er sich fast ausschließlich mit dramatischer Musik, und über 50 kleinere und größere Opern und Operetten sind von ihm dort aufs Theater gekommen. Wir wollen nur die davon nennen, welche die meiste Auszeichnung erhielten und durch ihren Ruf ihrem Verfasser auch im Auslande einen berühmten Namen gemacht haben: „Fontainebleau," „Henry and Emma," „The Padlock," „Lock and Key," „Abroad and Home," „Crusade," „Enchanted Castle," „Highland Reel," „Nettley Abbey," „Nina," „Omai," „Picture of Paris," „Richard Coeur de Lion," „Rosina," u. „Wicklow Mountains". Für Instrumente componirte er blos einige Duette, Trio's und Quartette für Streichinstrumente. In einem der Trio's gebrauchte er auch schon den Fünfvierteltakt, von welchem er im Vorberichte dazu bemerkt, daß er den angesehensten Künstlern Englands und Italiens sehr wohl gefallen habe. S. starb zu London gegen 1808. Bis an seinen Tod war er ein Lieblingscomponist der Engländer. Sein Styl war ganz italienisch gehalten, mit einer außerordentlichen Leichtigkeit der Melodien und Einfachheit der Harmonie. Burney urtheilte auch schon von ihm, daß er durch seine Compositionen wesentlich zur Aufnahme und Verbreitung des italienischen

Geschmacks auf dem englischen Theater beigetragen habe, und eigentlich gar nicht zu den englischen Nationalcomponisten zu rechnen sey. 17.

Shippen, William, um 1700 zwar Professor der Musik an dem Greshamschen Collegium zu London, aber sicher kein großer Meister seiner Kunst, da man bei Burney so wenig als bei Hawkins Etwas über ihn findet, und auch keins seiner Werke mehr bekannt ist.

Shore, John, merkenswerth als der Erfinder der Stimmgabel, war um 1711 sog. Serjeant-Trompeter zu London, trat 1715 aber als Lauteniſt in die Kgl. Capelle, und starb 1753. Auf der Trompete wie auf der Laute besaß er eine für seine Zeit große Fertigkeit. Durch einen Unglücksfall aber spaltete er sich einmal die Lippen und nun mußte er das Trompetenblasen ganz aufgeben. Die Stimmgabel, welche er erfand, pflegte er beständig bei sich zu führen, um seine Laute darnach zu stimmen.

Shuttleworth, Obadiah. Der Vater dieses einst sehr berühmten englischen Künstlers und besonders Violiniſten war ein gewöhnlicher Musiker zu London, der sich und seine Familie durch Musikunterricht und Notenschreiben ernähren mußte. Unter seinen 4 Kindern, 3 Söhne und 1 Tochter, welche er sämmtlich auch zur Musik erzog, und mit denen er später wöchentlich ein kleines Concert in seinem Hause veranstaltete, wobei er, der Vater, ViolDiGambe, die 3 Söhne Violine und die Tochter Clavier spielte, zeichnete sich besonders unser Obadiah durch Fleiß und Talent aus, und bald galt er für einen der ersten Violinspieler Englands. Vornehmlich durch seine Studien der Corelli'schen Werke hatte er sich diese Fertigkeit und diesen Ruf erworben. Nebenbei übte er auch das Clavier und die Orgel und gewann auch auf diesen Instrumenten keine geringe Gewandtheit. Zum Vorspieler auf der Violine in dem Swan concert in Cornhill ernannt, welches er auch für sein ganzes Leben blieb, erhielt er nach Harts Abgange noch dessen Stelle als Organiſt an der Michaelskirche zu Cornhill (in London), und endlich ward er Organiſt an der Tempelkirche zu London, als welcher er 1735 starb. Für die Violine schrieb er 12 große Concerte und viele Sonaten, gedruckt sind davon aber nur 2 Conzerte, die er nach dem 1sten u. 2ten Solo des Corelli verfertigt hatte.

Si, ital. Sylbe, kommt immer nur in Zusammenstellung mit anderen Wörtern vor, und darnach richtet sich auch ihre Bedeutung, z. B. si volti — man wende um; si replica — man wiederhole; si levano i sordini — man nehme die Sordinen ab; perdendosi — sich verlierend, u. s. w. — Als siebente Sylbe der Solmisation gebraucht, findet man das Nöthige über sie in diesem Artikel. Als solche Sylbe ist sie bei den Franzosen und Italienern auch der Name des siebenten Tones unseres Tonsystems, also von h. a.

Sibelli oder Sivelli, Giovanni Antonio, dramatischer Componiſt des 17ten Jahrhunderts, aus Bologna gebürtig, hatte besonders im komischen Style einen bedeutenden Ruf. Man kennt dem Namen nach von ihm noch die beiden Opern „I diporti d'amore in villa" u. „Elimaura fuggitiva," welche in den Jahren 1681 und 1684 zu Bologna aufgeführt wurden.

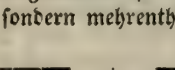
Siboni, (Vorname?), Gesanglehrer am Königl. Hoftheater zu Copenhagen, war in seinen jüngeren Jahren ein ausgezeichneter Tenoriſt. Geboren zu Bologna um 1784 machte er dort auch seine Studien, und betrat 1802 zum erstenmale das Theater. Von 1808 bis 1812 ohngefähr lebte er in Italien auf Reisen. Nachgehends kam er durch Frankreich und die Niederlande nach Deutschland. Hier glänzte er auf mehreren Bühnen. Dann ging er nach Copenhagen, und erhielt daselbst eine lebenslängliche

Anstellung als Königl. Cammersänger, als welcher er später zu wiederholten Malen neue Reisen, theils nach Deutschland, theils nach Italien und Frankreich unternahm, und immer mit dem besten Erfolge. Seine Stimme hatte einen großen Tonumfang und außerordentliche Kraft. Imponirte er durch diese schon, so erregte die wunderbare Leichtigkeit, womit er die schwersten Passagen überwand, die erstaunenswürdige Fertigkeit, und der feine Geschmack wie die Fülle seines Ausdrucks oft den höchsten Enthusiasmus. In Folge dieser seiner herrlichen gründlichen Gesangsmethode ward er denn auch, als er um 1824 Alters halber als Sänger in Pensionsstand versetzt werden mußte, von Sr. Majestät dem Könige von Dänemark mit dem Titel eines Professors zum Lehrer des Gesanges am Königl. Hoftheater zu Copenhagen ernannt, als welcher er einer dort errichteten Sängerschule vorsteht und in der That auch schon viel Gutes gewirkt hat, obschon nicht in dem Maaße, als man vielleicht von seiner großen Kunst und seinem guten Geschick in der Bildung junger Sänger erwartet hat. Die Schuld davon trägt wohl einzig und allein die wenige Fähigkeit, welche der Däne überhaupt für den höheren Kunstgesang besitzt, und wie einerseits S. nur für diesen geschaffen zu seyn scheint, sind die Zöglinge seiner Schule fast ausschließlich junge Dänen, denen es zugleich, da sie wenig Gelegenheit finden, das Ausland zu besuchen, an einer größeren Auswahl guter Muster fehlt, nach welchen sich zu bilden sie im Stande wären. Mit keiner Natur verschwistert sich schwieriger und seltener der italienische Kunstcharakter, als mit der dänischen; diesen aber hat, in seiner ganzen Bedeutung, Siboni, ungeachtet seines nun schon so langen Aufenthalts in Copenhagen, auch im mindesten noch nicht zu verleugnen gewußt. Siboni war, und ist in gewisser Beziehung auch noch, ein wahrhaft ausgezeichneter Gesangskünstler; indeß von rein italienischer Individualität, und wo diese nicht einen bereitwilligen Einfluß findet, wird er als Lehrer auch niemals etwas Großes zu leisten im Stande seyn. h.

Sicard, Pauline, berühmt als Sängerin wie als Lehrerin ihrer Kunst, ward 1810 zu Pesth geboren, aber zu Mailand und zwar durch den ausgezeichneten Bandaroli gebildet. Schon in ihrem 15ten Jahre trat sie auf dem Theater San Carlo zu Neapel in der Rolle der Amenaide in Rossini's „Tancred" auf, und erregte, obwohl sie unmittelbar der Fodor folgte, welche damals in ihrem schönsten Glanze stand, doch einen unbeschreiblichen Enthusiasmus, den sie nicht nur ihrer äußerst reinen, umfangreichen und klangvoll schönen Stimme, sondern auch einer außerordentlichen Fertigkeit und großen Geschmacksbildung im Vortrage verdankte. Einen mächtigen Reiz erhielt damals ihre Kunst auch durch die ergreifende Frische ihrer Jugend und die Grazie ihrer ganzen äußeren Erscheinung. Ihre Erfolge waren der Art, daß alle Theaterunternehmer ihr die glänzendsten Anerbietungen machten. Sie ging nach Mailand, sang mit größtem Beifalle in der Scala und reiste dann nach Lissabon, wo sie 3 Jahre lang verweilte, welche gerade in die Zeit der Constitution und der später erfolgten Ankunft Don Miguel's fielen. Die Begeisterung, welche sie auf dem Lissaboner Theater erregte, ist schwer zu beschreiben, besonders durch den Vortrag der Constitutions-Hymne, zu welchem das Publikum sie oft stürmisch aufforderte, selbst wenn sie nur als Zuschauerin in der Loge saß. Leider jedoch war dieser glänzende Aufenthalt in Lissabon auch das Unglück der Sängerin; denn da alle übrigen Mitglieder erkrankten, mußte sie sich über ihre Kräfte anstrengen und einmal 85 Abende fast ununterbrochen hinter einander singen, obwohl ihre Organe bis zu einem krankhaften Anschwellen des Halses an-

gegriffen waren. Der unerbittliche Impressar bestand trotz aller ihrer Vorstellungen darauf, daß sie ihre Verpflichtungen erfülle, weil sonst das Theater geschlossen werden müsse. Die Sängerin büßte diese Strenge in ihrer Pflicht mit dem Verluste des schönsten Kleinods, womit die Natur sie beschenkt hatte, ihrer Stimme. Dieselbe wurde so erschüttert und geschwächt, daß sie die glänzendsten Anerbietungen von London, Paris, Neapel, Mailand und anderen großen Städten, wohin die Zeitungen ihren außerordentlichen Ruf getragen hatten, ausschlagen mußte. Sie hoffte, durch Ruhe den Verlust wieder zu ersetzen, und wagte es, nach einem Jahre wieder in Mailand aufzutreten; allein es sollte nur zu der Ueberzeugung geschehen, daß die Natur nie oder doch nur höchst selten wieder giebt, was durch Gewalt ihr einmal grausam entrissen wurde. Sie eilte nach Paris, um alle berühmten Aerzte und Gesanglehrer zu consultiren, doch fruchtete kein Mittel und kein Rath mehr. Noch in der Blüthe der Jahre war sie für immer aus dem Zauberlande des Gesanges gewissermaßen verbannt, und in tiefe Schwermuth hingesunken über ihr grausames Geschick kam sie nun wieder nach Deutschland, um vielleicht in einem anderen Zweige der Kunst für ihren lebendigen Geist und regen Sinn Nahrung und Befriedigung zu finden. Vertraut mit den Brettern, beschloß sie, sich der Schauspielkunst zu widmen, und machte einige gelungene Anfänge darin zu Wien, Dresden und Berlin, fand nirgends jedoch ein Engagement. Deshalb betrat sie nun (1832) die mühsame Bahn des Unterrichts, und fixirte sich zu Berlin als Gesangslehrerin, als welche sie, in Folge des großen Geschicks, das sie als solche entwickelte, auch das Glück hatte, den Königl. Prinzessinnen Unterricht ertheilen zu dürfen. Für das Zimmer besitzt sie noch immer eine sehr angenehme Stimme und eine reizende Kunst des italienischen, d. h. melismatisch verzierten Vortrags. Unübertrefflich fast ist in dieser Weise ihr Gesang italienischer, spanischer und portugiesischer Volkslieder; und so kurz auch ihre Erscheinung in der eigentlichen Kunstwelt war und so entfernt vom deutschen Horizonte ihr schöner Stern am Himmel des dramatischen Gesanges geglänzt hat, so verpflichten diese ihre Leistungen, als schöne Ueberbleibsel einer ehemaligen großen Pracht, dennoch, ihr Andenken vor der Vergessenheit im größeren Publicum zu bewahren. st.

Siciliano, ein Tonstück von ländlich einfachem, aber zärtlichem Charakter, welches eine Nachahmung solcher Melodien enthält, nach denen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Es wird in einem sich langsam fortbewegenden Sechsachteltakte gesetzt, und unterscheidet sich vom Pastorale im Allgemeinen durch ein noch langsameres Tempo, dann im Besonderen aber auch dadurch, daß gemeiniglich von den 3 ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste Achtel einen Punkt neben sich hat und an das folgende kürzere gebunden ist, und daß in der zweiten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern mehrentheils Viertel mit 2 nachfolgenden Sechzehnteln vorkommen:



Diese rhythmische Formel ist überhaupt eine Eigenthümlichkeit des Sicilianischen Tanzes sowohl als des darnach Siciliano benannten Tonstücks oder Tonsatzes, und kommt oft darin vor. Mit Worten läßt sich der Reiz und das ganze Gepräge, welche die Melodie dadurch erhält, gar nicht beschreiben. Ehedem vertrat ein solcher Tonsatz, der auch wohl Alla Siciliano (nach Sicilianischer Weise) überschrieben wird, bisweilen die Stelle

einer langsameren Abtheilung irgend einer größeren Composition, wie Sonate, Concert ꝛc., wo jetzt das Adagio, Andante oder ein anderer im langsamen Tempo gehaltener Satz seinen Platz findet; jetzt wird das S., wie das Rondo und andere derartigen Sätze, mehr als Tonstück für sich betrachtet und als eine Art Fantasie bearbeitet, die aber niemals zu weit ausgedehnt seyn darf, wenn durch das unvermeidlich Schleppende des Vortrags nicht Langeweile entstehen soll. Durch ein schnelleres Tempo diese zu heben, streitet ganz gegen den eigentlichen Charakter eines Siciliano. Der ehemalige Organist C. F. Hurlebusch gab durch ein solches zu lang ausgedehntes S. Veranlassung zu einem Sprichwort, das sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. In einem Concerte spielte er nämlich einmal ein S. von bedeutend großer Durchführung, und ein Musikfreund, der zugegen ist, wird dadurch so sehr gelangweilt, daß er fortgeht, am andern Morgen aber, wo er Hurlebusch auf der Straße begegnet, diesen mit bitterer Ironie fragt, ob sein Siciliano schon zu Ende sey? — Von der Stunde an pflegte man scherzweise jedes zu große und daher nothwendig langweilende S. oder alla Siciliano ein Hurlebuschisches oder alla Hurlebusch zu nennen. Uebrigens wird die rhythmische Figur, welche das S. hauptsächlich charakterisirt, auch wohl in der Vocalmusik mit Erfolg angewandt und ein Singstück in dem Falle selbst mit dem Namen S. oder alla S. belegt. So ist Susanne's Arie in Mozarts „Figaro": deh! vieni, non tardar etc. nichts Anderes als ein solches Siciliano, das die Deutschen auch wohl mit ihrer Endung Sicilian e heißen. a.

Sick, Madame Anna Laura, in der Kunstwelt mehr bekannt unter ihrem Familiennamen Mahir, eine ausgezeichnete Claviervirtuosin, ward geboren zu München am 10ten Juli 1803, und ist die Tochter des im Jahre 1833 dort verstorbenen Hofraths und Professors Mahir. Es lag durchaus nicht in dem Plane ihrer Eltern, sie für die Kunst als einstigen Beruf zu bilden oder bilden zu lassen; doch zeigte sie als junges Mädchen schon eine solch entschiedene Vorliebe für dieselbe, daß bei der Sorgfalt, welche überhaupt auf ihre Erziehung verwendet wurde, und der möglichst allseitigen Entwickelung ihrer geistigen Kräfte, welche jene sich zur festen Aufgabe gesetzt hatte, nothwendig auch das musikalische Talent, das auf eine überaus energische Weise bei ihr hervortrat, eine stärkende Pflege finden mußte; und in der Art und Weise gerade, wie diese demselben zu Theil wurde, dürfen wir vielleicht auch den ersten Grund suchen, warum sie später die Kunst zum eigentlichen Ziele ihres Lebens erhob, die Anfangs nur dazu dienen sollte, das Leben selbst in allen jenen Theilen und Richtungen des Geistes und Gemüths zu genießen. Unseres großen Mozarts Schwester in Salzburg nämlich ward ihre erste Lehrerin im Clavierspielen, und diese glaubte nicht herrlicher in der Würdigung des schönen Talents und der Lernbegierde ihrer Schülerin auch eine Befriedigung jener heiligen Neigung des Herzens zu finden, welche die Bande des Bluts, wo sie zugleich die Regungen der Seele und des Geistes so innig in sich verflechten, auf eine unbezähmbare Weise erzeugen, als wenn sie dasselbe ganz und gar groß werden und sich ermannen ließe in und an den Werken ihres unsterblichen Bruders. Kein Virtuose der Welt wohl ist, der in seiner Jugend so oft und fast ausschließlich die Claviercompositionen Mozarts gespielt hat als Madame Sick. Ihre ganze erste Schule machte sie darin, und wenn wir jetzt vornehmlich eine fast beispiellose Reinheit und Präcision an ihrem Vortrage, und eine überraschende Gleichheit und Delicatesse des Anschlags auch in der größten Bravour an ihrem ganzen Spiele anstaunen, wie endlich unbewußt gleichsam

von einer Seele ergriffen werden, die alle ihre Töne mächtig durchlebt, ist es für den älteren kundigen Hörer doch immer auch das Erinnern an ein früher empfundenes und geschautes Schöne, was ihn so unwillkührlich an die Erscheinung fesselt, und in dem er sich nur dann zurecht findet, wenn er sich über allen Prunk der neueren Zeit hinaus jene ächte Manier des Clavierspiels wieder ins Gedächtniß zurückruft, die in seiner Jugend ihn vielleicht so tief ergriff, aber jetzt, wo alles Gediegene dem schimmernden Flitter so willig Platz macht, leider nur noch in den Werken und Leistungen der wenigsten Componisten und Virtuosen fortlebt. Wie jene ihre Studien an Mozartischen Werken auf ihre Behandlungsweise des Instruments selbst einen wesentlichen und bleibenden Einfluß geäußert haben, mußte die Größe der Kunst, welche sich, wenn auch in manchem Betracht nur einseitig, darin entfaltete, bei der leichten Empfänglichkeit ihres jungen Gemüths für alles Schöne nun aber auch bald einen entscheidenden Sieg gewinnen über ihre fernere Bestimmung. Von der herrlichsten Seite her hatte sie, gleich bei dem ersten Aufblühen ihres Talents, die Kunst kennen gelernt, und ihr fortan vorzugsweise zu leben, ward nun fester Entschluß. Moscheles Auftreten in München 1823 trug ebenfalls nicht wenig dazu bei, und bestimmte sie, ihrer Virtuosität auf dem Claviere die größtmöglichste Ausbildung zu geben. Ihr Vater brachte sie zu dem Zwecke nach Wien, wo Carl Czerny ihr weiterer Führer ward und Em. Förster sie auch in der Composition unterrichtete. 1825 erregte sie zu Wien das größte Aufsehen, und 1826 nach München zurückgekehrt, steigerte sich der Beifall, den sie sich in Concerten zu Ofen, Pesth, Prag und in anderen Städten durch ihr Spiel erworben hatte, zu einem unbeschreiblichen Enthusiasmus. Wir glauben die Hauptzüge ihres Vortrags hinlänglich angedeutet zu haben: mit der Bravour und Eleganz der neueren, verbindet sie auch die Solidität und Reinheit der älteren schönen Zeit des Pianofortespiels. Nach mehrmonatlichem Aufenthalte in Augsburg ging sie 1827 nach Frankfurt a. M., um sich daselbst als Virtuosin und nebenbei als Lehrerin zu fixiren, erhielt aber im Decemb. desselben Jahres noch einen ehrenvollen Ruf als Kgl. Hofpianistin nach Stuttgart, wo sie bis 1834 auch den Königl. Prinzessinnen Unterricht ertheilte; dann aber sich an den Assessor Sick zu Stuttgart verheirathete, und ihres Hofdienstes entlassen wurde. In den letzten Jahren spielte sie wenig mehr öffentlich. Früher glänzte sie auch mit mehreren eigenen Concertcompositionen, von denen aber nur drei Piecen Variationen und ein Rondo pastorale gedruckt worden sind. Ihr Unterricht, den sie auch jetzt noch, so weit es die treue Erfüllung ihrer Pflichten als Gattin und Mutter zuläßt, in einigen vornehmen Häusern der Stadt ertheilt, ist gediegen, gründlich und sicher zum Ziele führend, und in den Kreis der größeren Wirkung und des welterfüllenden Glanzes als Lehrerin wie als Virtuosin, den anzusprechen ihr Talent und künstlerische Kraft vollkommen berechtigt sind, wieder zurückzutreten, dürfte, auch bei ihrem jetzigen ehelichen Verhältnisse, sicher nur ihrem Willen anheim stehen.

Sickermann, der Name einer berühmten Orgelbauerfamilie in Preußen, aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte. Ein Glied derselben — **Adrian Sickermann**, der um 1600 blühete, in welcher Zeit er auch die Orgel zu Welau bauete, lebte zu Camin in Pommern. — **Joachim** S. lebte zu ziemlich derselben Zeit und bauete 1597 unter anderen die Orgel in Friedland. — **Michael** S., dessen Vater auch Adrian hieß, aber nicht jener S. aus Camin war, scheint zu Königsberg gelebt zu haben, bauete unter anderen eine Orgel in der Kneiphofschen Kirche daselbst, die

damals eine der größten und schönsten in ganz Deutschland war, später jedoch abgerissen worden ist, und starb 1580, erst 30 Jahre alt.

Sidon, Samuel Peter von, berühmter Violinist des 17ten Jahrhunderts, lebte von 1661 bis 1666 zu Hamburg. Weiteres ist über ihn nicht mehr bekannt; Rist aber spricht sich in Marpurgs Ehrenpforte höchst lobend über ihn aus, und stellt ihn selbst über Johann Schop, der doch damals einer der ausgezeichnetsten Violinisten war.

Sieb, s. Cribrum.

Siebenbürgen (Musik in), s. Ungarn — Ungarische Musik.

Siebenpfeife, s. Syrinx.

Siebenhaar, Malachias, ein Componist des 17ten Jahrhunderts, wurde aus Tangermünde 1644 als Cantor und Musikdirector nach Magdeburg berufen, und nach der Zeit erhielt er das Diaconat an der St. Ulrichskirche daselbst. Von seinen Werken, scheint es, ist keins mehr vorhanden.

Siebenkäs, Johann, berühmter Clavier- und Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, zu Nürnberg am 23sten December 1714 geboren, Sohn eines Bäckers. Seiner besondern Lust zur Musik wegen mußte ihn schon von seinem 6ten Jahre an der damalige Organist Förtsch im Clavierspiele unterrichten, und in seinem 12ten Jahre bereits konnte er sich vor dem Grafen von Zinzendorf öffentlich hören lassen. Allgemein bewunderte man das große Talent des Knaben und seine für damalige Zeit und sein Alter bedeutende Fertigkeit. Der Graf, welcher Königlich Polnischer Minister war, nahm ihn mit sich nach Dresden, und ließ ihn von dem Capellmeister Heinichen weiter ausbilden. Noch nicht volle 15 Jahre alt erhielt er einen Ruf an den Russischen Hof: so berühmt war er damals schon als Claviervirtuos. Er blieb indeß in Dresden, und ließ sich hier unter Anderen auch vor dem Könige von Preußen und dem Könige von Polen hören. 1730 kehrte er nach Nürnberg zurück. Ungeachtet seiner großen Fertigkeit auf dem Claviere und der Orgel und seiner auch in der Tonsetzkunst bereits erlangten guten Kenntnisse zwang ihn jetzt der Vater, noch das Bäckerhandwerk zu erlernen. Er that es, übte dabei jedoch seine Instrumente immer fleißig fort, und bald auch sollte er von seinem Zwange befreit und ganz der Kunst wieder zurückgegeben werden, indem ihn der Magistrat zum Organisten an der Walpurgiskirche ernannte. 6 Jahre verwaltete er dies Amt, dann erhielt er die einträglichere Organistenstelle an der Marienkirche, 1764 die an der Hauptkirche zu St. Lorenz, und endlich, weil er einen ehrenvollen Ruf an Telemanns Stelle zu Hamburg aus Liebe zu seiner Vaterstadt ausgeschlagen hatte, den vortrefflichen Organistendienst an der Hauptkirche zu S. Sebald, in welchem er am 22sten Januar 1781 starb. In der Geschichte wird S. durchgängig als einer der größten Clavier und Orgelspieler seiner Zeit aufgeführt, der auch manches Gute für seine Instrumente componirt habe; doch ist von allen seinen Werken unseres Wissens keines gedruckt worden; in Nürnberg mögen übrigens einige noch im Manuscript vorhanden seyn. H.

Sieber, 1) Anton, Orgelbauer, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Brünn, und verfertigte unter anderen vortrefflichen Werken 1722 die 31stimmige Orgel in der Klosterkirche auf dem heiligen Berge zu Olmütz. — 2) Gottfried S., ebenfalls Orgelbauer in Brünn, ob aber ein Sohn oder Bruder des vorhergehenden, ist nicht bekannt. Er bauete

unter anderen das 38stimmige Werk in der Thomaskirche zu Brünn, und ein 45stimmiges Werk zu Schweidnitz, das zu den kostbarsten Orgelwerken Deutschlands gehört.

Siebigk, Ludwig Anton Leopold, wurde den 26sten März 1775 in Dessau geboren, kam 1797 als Inspektor und Lehrer an die evangelische Friedrichsschule nach Breslau, erhielt hier 1802 den Charakter eines Professors und wurde 1803 adjungirter Prediger an der reformirten Kirche, 1805 aber als dritter Domprediger bei der deutsch-reformirten Kirche nach Halle berufen, und starb am 12ten April 1807 im Hause seines Vaters zu Dessau, wohin er zum Besuch gereist war. Neben seinen Eigenschaften als Lehrer und Prediger war er enthusiastischer Musikfreund, der die Kunst nicht allein durch anziehende öffentliche Vorlesungen, welche er über ihre Theorie wie Praxis hielt, sondern auch durch verschiedene Aufsätze in mehreren Zeitschriften zu fördern suchte. Unter letzteren zeichnen sich besonders die in den schlesischen Provinzialblättern aus, z. B. „Wie unterscheiden sich Gesang und Rede," „Ueber das Beurtheilen der Tonkünstler," „Ueber Haydn's Jahreszeiten," „Briefe über die Musik in Breslau nebst Anmerkungen über deutsche Musik überhaupt" u. a. Dabei componirte er auch Vieles für Clavier, namentlich Variationen, von denen mehrere Sammlungen gedruckt worden sind, und Märsche, Lieder ꝛc., welche in Schlesien noch jetzt mit Liebe gespielt und gesungen werden. Lwc.

Siegel, Carl Siegfried, ein neuerer Pianoforte-Componist, der schon über 60 Werkchen ins Publikum schickte, indeß noch keins von auch nur einigermaßen höherer künstlerischer Bedeutung. Ueber seine Person haben wir keinerlei Nachrichten erhalten können. Die zahlreichsten seiner Compositionen sind Variationen, und von diesen druckten namentlich Breitkopf und Härtel in Leipzig, in den Jahren von 1821 an, mehrere Hefte. Liebhabern mögen sie gefallen haben, und namentlich solchen, welche eben keine große Fertigkeit auf dem Instrumente besitzen. Beim Unterrichte aber werden sie schwerlich mit wesentlichem Nutzen verwendet worden seyn.

Siegert, Gottlob, Cantor an St. Bernhardin zu Breslau, ist am 6ten Mai 1789 zu Ernsdorf bei Reichenbach geboren. Seine Eltern bestimmten ihn frühzeitig für den Schulstand, und schickten ihn in die Stadtschule zu Reichenbach, wo der College Scholz und der Cantor Riegel seine musikalische Ausbildung leiteten. 1802 erhielt er die Stelle eines Discantisten an der St. Bernhardinkirche zu Breslau, mit welcher neben einer kleinen Geldbesoldung und freier Wohnung zugleich der freie Besuch des Unterrichts im Gymnasium zu Maria Magdalena verbunden war. Bald ward er auch als Altist bei der Oper angestellt, und er verdiente, obgleich noch Knabe, so viel Geld, daß seine Eltern fast gar keine Ausgabe mehr für ihn zu machen hatten. Dazu mußte die eigene Mitwirkung bei der Aufführung von Werken eines Mozart, Cherubini, Weigl, Salieri, Winter und anderer berühmter Tonsetzer, welche damals noch neu und besonders in Breslau an der Tagesordnung waren, sehr vortheilhaft auf seine weitere musikalische Ausbildung wirken; wie nicht minder der Umgang mit Ebell, C. M. von Weber und Bierey, in deren Nähe er sich fast beständig befand. 1808 verließ er das Gymnasium; 1809 aber auch das Theater, um in einigen Erziehungsinstituten zu Breslau Unterricht zu ertheilen. Sein Sängeramt in der Kirche bekleidete er bis 1810. Er hatte in demselben auch schon Manches componirt, was zur Aufführung kam und gefiel. In Folge dessen ward er denn 1812 auch, als der Cantor Kellner starb, zu dessen Nachfol-

ger an St. Bernhardin erwählt. Eine musikalische Abhandlung, welche er als Mitglied des älteren Breslauer Schullehrervereins verfaßte, ward im 19ten Hefte des „Erziehungs- und Schulraths" abgedruckt. Für den Gesangsunterricht in den Schulen arbeitete er eine Sammlung 3stimmiger Choräle für Kinderstimmen aus, und edirte zugleich eine Liedersammlung für Schulen. Mehrere andere Lieder und Gesänge, welche er componirte, befinden sich in eben jener pädagogischen Zeitschrift. In der 1812 von Bierey errichteten Singacademie, welche S. regelmäßig besuchte, empfing sein Sinn für großartige Vocal- und Kirchenmusiken eine dauernde Anregung. Mit Bierey selbst trat er in ein enges freundschaftliches Verhältniß, und von demselben mit der Kunst der Instrumentation vertraut gemacht, componirte er nun 1816 und 1818 auch 2 große Cantaten, ein Te Deum, eine Messe und mehrere Kirchenstücke. Sie sind nicht gedruckt worden, aber haben sich durch Abschriften verbreitet und viele Freunde erworben. 1817 stiftete er einen Singverein für Kirchenmusik, mittelst welches er in Wahrheit Viel zur Verbesserung der Kirchenmusik sowohl in Breslau überhaupt als in seiner Kirche insbesondere beigetragen hat. Von 1822 bis 1826 besorgte er zu Berners Unterstützung auch einen Theil des Musikunterrichts am evangelischen Schullehrer-Seminar. Im Frühjahre 1827 wollte er seine Stellung aufgeben und Breslau ganz verlassen, doch wußte die Regierung ihn durch eine ansehnliche Gehaltszulage und Abnahme aller außer dem Cantorate liegenden Geschäfte für ferner an die Stadt zu fesseln, in welcher er sich denn auch bis zur Stunde noch der allgemeinsten Achtung als Musiker für sich wie als Lehrer seiner Kunst erfreut.

Siegmeier, s. Literatur.

Siegsgesang, oder Siegshymne und Siegslied, siehe Hymne und Lied.

Siegue, dasselbe was Segue (s. d.).

Sievers, Johann Friedrich Ludwig, Anfangs Organist an der St. Andreaskirche zu Braunschweig, von 1770 an aber, und zwar auf ausdrückliche Empfehlung des Herzogs von Braunschweig, Vicarius und Organist am Dom zu Magdeburg, wo er ein stehendes wöchentliches Concert errichtete, und im Jahre 1806 starb. Er war berühmt besonders als Liedercomponist und Clavierspieler. Seine Melodien zu Hölty's Liedern und seine Lieder aus der Geschichte Siegwarts sind viel gesungen worden. Weniger Glück machten seine Claviercompositionen, Sonaten, Sinfonien und wie er dieselben alle nannte. Für Kirche und Orgel schrieb er wenig, und zum Druck beförderte er gar Nichts davon.

Sievers, Georg Ludwig Peter, wahrscheinlich ein Sohn des vorhergehenden, ward geboren zu Magdeburg 1775, und erhielt von seinem Vater, von dessen Person wir aber nichts Gewisses berichten können, von Jugend auf fleißigen Unterricht in der Musik, ohne Absicht jedoch, daß dieselbe dereinst sein eigentlicher Beruf werden solle, wie sie es denn auch wirklich nicht geworden ist, so fleißig er als Journalist und Schriftsteller bis zur Stunde auf ihrem Gebiete gearbeitet hat, und nicht selten mit der Miene eines wahrhaft genialen, heimischen Künstlers. Seine wissenschaftliche Bildung erhielt er auf den Schulen zu Magdeburg und Braunschweig. Nach vollendetem Curs trat er als ästhetischer Schriftsteller hier auf. Damals hatte er besonders der Poesie sein Augenmerk zugewendet; doch schrieb er für die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung auch eine Abhandlung „Ueber den Charakter der deutschen Musik." Geschmack und ein gewisser

Scharfblick in die Sache ließen sich dieser Schrift nicht absprechen; doch bekundete sie auch einen noch großen Mangel an den nöthigen theoretischen und praktischen, wie namentlich historischen Kenntnissen. Von Braunschweig ging er nach Cassel u. setzte von hier aus seine bereits begonnene Theilnahme an mehreren Zeitschriften fort, schrieb mehrere jetzt freilich längst vergessene Lustspiele und Romane, „Schauspielerstudien," Nichts aber über Musik. Dann arbeitete er ein Paar Jahre zu Altenburg für Brockhaus, und trat endlich, nach einem längeren Aufenthalte zu Wien, eine Reise nach Paris an, von wo er seine Laufbahn als musikalischer Schriftsteller wieder eröffnete; mit mehreren interessanten Berichten nämlich, welche er 1817 und 1818 über die französische Musik und namentlich die Pariser große Oper in die Leipziger musikalische Zeitung lieferte. Von 1824 an treffen wir ihn fortwährend in Rom, und die colossalen Kunstanstalten, durch welche diese Weltstadt über Alles, was Musik heißt, so riesenkräftig und riesengroß hervorragt, scheinen dem ihm angeborenen Sinn für Tonkunst einen neuen hohen Aufschwung gegeben und ihn zu besonders rüriger Thätigkeit auf dem Gebiete angeregt zu haben, denn seit der Zeit hat er fortwährend deutsche, italienische und französische Journale mit kleineren und größeren Aufsätzen und Berichten musikalischen Inhalts versehen, die, durchgehends geistreich und in anziehender Form, auch mit wenigen Ausnahmen nur von großem Interesse für den Musiker vom Fach sind. Unter den deutschen war es vorzugsweise die Zeitschrift „Cäcilia," welcher er seine Theilnahme zuwandte. Von ihrem ersten Entstehen an hat er in jeden ihrer Bände einige Aufsätze geliefert, und unter allen Aufschlüssen, welche wir über den Zustand der jetzigen italienischen Musik vom Platze selbst erhalten haben, sind die von Sievers wohl die verlässigsten, und heben wir von den übrigen Arbeiten hier namentlich die „Schröpfköpfe" für Operncomponisten, Sänger ꝛc. hervor, welche sich durch mehrere Bände der „Cäcilia" erstrecken, so geschieht es um des besonderen Kunstinteresses willen, welches diese Reihen von Aufsätzen in der That geben, so anstößig sie hie und da um ihres oft giftig beißenden Tones willen erschienen seyn mögen. Unter dem, was er für die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung noch schrieb, verdient besonders wohl der ausführliche Bericht über die Sixtinische Capelle zu Rom (Jhrg. 1825 pag. 301 ff.) genannt zu werden. Kann nicht geleugnet werden, daß S. gründliche Kenntnisse der Geschichte unserer Kunst abgehen, so besitzt er doch eine große Vertrautheit mit den mancherlei Verhältnissen der Zeit, welche der erste Stützpunkt ist eines geläuterten Geschmacks; eine seltene Bekanntschaft mit den verschiedenen Kunsterscheinungen jener die gesammte musikalische Welt repräsentirenden 3 Ländern Frankreich, Italien und Deutschland, und eine darauf gebaute, so eiserne Festigkeit in seinem Urtheile, daß selbst der entschiedenste Gegner seiner Ansichten ihm seine Achtung nicht versagen kann. Andere Blätter, in welchen uns Produkte seiner Feder zu Gesicht kamen, waren „das Morgenblatt," „die Zeitgenossen," das Hamburger „Archiv für Theater und Literatur," und die Wiener „Zeitschrift für Literatur und Kunst." Dr. Sch.

Siewert, Benjamin Gottlob, starb als Capellmeister und Musikdirector an der Oberpfarrkirche zu Danzig um 1808, und war auch geboren daselbst, aber Anfangs Kaufmann, bis er 1772 durch die mancherlei Staatsumwälzungen in Polnisch-Preußen und die damit in Verbindung stehenden veränderten Handelsconjuncturen fast sein ganzes Vermögen verlor, und nun, um sich und seine Familie zu ernähren, von den in seiner Jugend erworbenen guten musikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten Gebrauch

machen mußte. Er gab erst Unterricht in der Musik, im Gesange und Clavierspiele. Dann ward er Organist in Güttland, und als Löhlein 1781 starb, dessen Nachfolger zu Danzig. Von seinen Compositionen sind mehrere Gesänge und Lieder mit Clavierbegleitung gedruckt worden.

Siface, Giovanni Francesco, einer der berühmtesten Sänger des 17ten Jahrhunders, hieß eigentlich Grossi, veränderte diesen Namen aber, aus unbekannten Gründen, sobald er in die Oeffentlichkeit trat, in jenen. Die Sage, daß er denselben von einer seiner Lieblingsrollen in „Mitridate" angenommen habe, ist unverbürgt. Er war aus Toskana gebürtig, u. blühete vornehmlich um 1680. In Italien war kein Theater von Bedeutung, und in den größeren Städten keine Kirche, wo nicht seine herrliche Stimme erscholl. Er erreichte aber kein hohes Alter: auf einer Reise gerieth er mit seinem Postillon in Streit, der zu Thätlichkeiten ausartete, in welchen jener ihn mit einem Messer erstach.

Sifflöte, auch Süfflöte und Sufflöte, eine offene Flötenstimme (s. Flauto), die in neueren Orgeln übrigens weniger angewandt wird, als sie in alten vorkommt, und zu den Gattungen der Hohlflöte (s. d.) gehört. Sie wird zu 2′ und 1′ disponirt; jedoch auch zu 1½′, und dann ist sie eben jene Quinthohlstimme.

Sigismondo d'India, Ritter von St. Markus, geboren zu Palermo in Sicilien, blühete um 1610 als Dichter und Componist. So sind die historisch merkwürdigen Recitative „Lamento di Didone," „Lamento di Jasone" und „Lamento di Olimpia a Bireno" sowohl der Musik als dem Texte nach sein Eigenthum. Es sind dies die ältesten Erzählungen, welche durchgängig recitativisch componirt worden sind. Außer denselben hat man von S. aber noch mehrere Sammlungen 5stimmiger Madrigalen, Motetten und andere Werke, welche Burney in seiner Geschichte zu den besseren Compositionen der Art des 17ten Jahrhunderts zählt.

Sigl-Vespermann, Sängerin, s. Vespermann (Mad.).

Signalhorn, s. Buglehorn.

Signatur, sagen Einige auch für Generalbaßschrift oder Baßbezifferung, s. Bezifferung.

Siguidilla, ein spanischer Nationalgesang von zärtlichem Charakter im Dreivierteltakte, zu welchem immer auch getanzt wird, und den entweder die Tanzenden selbst mit Castagnetten oder eigens dazu aufgestellte Musiker mit Guitarren oder Zithern begleiten. Am häufigsten hört man den Gesang bei dem spanischen Landmanne, wenn er irgend ein ländliches Fest feiert, das Erndtefest oder dergl. Er hat etwas ganz eigenthümlich Reizendes, obschon seine Melodie nur aus wenigen nah' bei einander liegenden Tönen besteht. Das Tempo ist mehr langsam als schnell, aber der Rhythmus so bestimmt und wiegend, daß unwillkührlich der Körper hingerissen wird zum wogenden Tanze. a.

Silbermann, der Name einer weltberühmten Orgelbauer-Familie. — Drei Brüder stammen aus Straßburg. Der älteste, Joh. Andreas, geboren den 2ten Juni 1712, und gestorben am 11ten Februar 1783, erbauete gegen 50 vortreffliche Orgelwerke, welche bis zur Stunde vielleicht noch größtentheils im Elsaß vorhanden, und worunter jenes in der Predigerkirche seiner Vaterstadt und das im Gotteshause des Stifts St. Blasi die allgemein bewundertsten sind. — Johann Daniel, der zweite Bruder, geboren 1718 und gestorben am 6ten Mai 1766 in Leipzig, wurde 1751 von seinem Oheim Gottfried (s. unten) nach Freiberg in Sachsen berufen, um

ihm bei der Verfertigung der großen Orgel in der Dresdner Hofkirche hülfreich an die Hand zu gehen. Nach dessen Tode Erbe eines bedeutenden Vermögens geworden, erwählte er die churfürstliche Residenz zu seinem Domicil, erhielt den Titel als Hof-Commissarius und Hof-Orgelbauers, womit die Oberaufsicht über sämmtliche Orgelwerke dieser Hauptstadt verbunden war, vollendete viele sehr geschätzte Claviere, Flügel und künstliche, damals noch höchst seltene Drehorgeln, und zeigte sich auch als erudirter Tonsetzer in einigen, theils gedruckten, theils handschriftlichen Compositionen. — Johann Heinrich, der jüngste Sohn eines Vaters, von dessen Lebensverhältnissen nicht Mehr bekannt ist, als daß er selbst Orgelbauer in Straßburg war, u. selbst seine Kinder für dieses Geschäft erzog und ausbildete, geboren den 27sten September 1727, lebte und starb — wann? läßt sich nicht mehr genau bestimmen — in der Heimath. Seine Instrumente, worunter auch neu erfundene, z. B. ein großer 16füßiger Flügel, Pianoforte's en pedales und manuel, gehörten zu den gesuchtesten, waren besonders im nachbarlichen Frankreich beliebt, und wurden mit der, in jenen Tagen fast ungeheuren Summe von 300 Laubthalern für jedes Exemplar, bezahlt. — Gottfried S. endlich, ein Vaters-Bruder jenes merkwürdigen Kleeblatts, Königlich Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Land-Orgelbauer, zu Freiberg ansäßig, war aus Frauenstein im Meißni'schen gebürtig, woselbst er auch beiläufig um 1756 sein rastlos thätiges Leben beschloß. Vielgeprüfte Erfahrungen und gründliche mechanische Kenntnisse setzten ihn in den Stand, als Erfinder des Pianoforte sich zu verewigen, obwohl ihm diese Ehre die Meister Schröter, Christofali und Friederici zum Theil bestritten; wogegen aber das Cembal d'amour sein ausschließlich unangefochtenes Eigenthum verbleibt. Mit Glücksgütern ausgestattet, konnte er sich immerdar einen reichlichen Vorrath der besten, gesundesten, vollkommen ausgetrockneten Holzarten verschaffen, und damit allen seinen Instrumenten die hochgepriesene Reinheit, Stärke und Sonorität, speciell aber eine unverwüstliche Dauer, Haltbarkeit u. Stimmungs-Temperatur verleihen; wie denn auch Seb. Bach ein halbes Jahrhundert über eines derselben, ohne am reellen Werthe das Geringste einzubüßen, zum tagtäglichen Gebrauche sich bediente, was bei seiner bekannten grandiosen Spielweise so zu sagen ans unglaublich Wunderbare gränzt. Als Meister in der Orgelbaukunst dürfte er nicht minder schwerlich übertroffen worden seyn. Sein Lehrer hierin war der ältere, oben genannte Bruder, welcher in Straßburg sich angesiedelt hatte. Schon 1714 vollendete er im Dome zu Freiberg das große 45stimmige Werk; und später eben so vortreffliche Orgeln in Dresden, für die Schloß-, Frauen- u. Sophienkirche, desgleichen auch noch viele andere, z. B. für St. Peter in Freiberg, zu Pönitz im Altenburgischen, und zu Rötha nächst Leipzig. 8.

Vorstehender Artikel ist nach Gerber und den sonst dazu vorhandenen öffentlichen Quellen verfaßt; es hat auch mit allem darin Gesagten so weit seine Richtigkeit, bis auf Gottfried S., den berühmtesten Meister der ganzen Familie, und überhaupt bis zur Stunde weltberühmten Mann seines Fachs. Er ward zu Frauenstein am 14ten Januar 1683 geboren, aber starb nicht hier, auch nicht zu Freiberg, sondern zu Dresden, und zwar am 4ten August 1753. In dem Zeitraume von 1708 bis 1753 hat er nicht weniger als 42 vortreffliche Orgelwerke aufgerichtet. Die Orgel zu Frauenstein war sein erstes, und die in der katholischen Kirche zu Dresden sein letztes, aber auch wohl schönstes Werk. Sein Vater war Zimmermann, und er sollte erst Buchbinder werden, mußte aber toller Streiche wegen seinen Meister verlassen, und floh zu seinem Vetter, einem Müller, von da nach Straßburg

zu seinem Onkel. Bei diesem lernte er nun die Orgelbaukunst, mußte aber auch wieder 1707 flüchten, weil er eine Nonne entführen wollte und dabei entdeckt wurde. Er ging nach Frauenstein, fing hier 1708 seine erste Orgel an, und verlegte erst 1712 seinen Wohnsitz nach Freiberg, was nun sein beständiger Wohnsitz blieb. Unter seinen Schülern zeichnete sich bekanntlich Zacharias Hildebrand vornehmlich aus. d. Red.

Silcher, Friedrich, Musikdirector an der Universität Tübingen, geb. den 27sten Jan. 1789 in dem würtembergischen Dorfe Schnaith bei Schorndorf; zeigte sehr früh entschiedenes Talent für Musik und Zeichnen. Sein für das wahrhaft Schöne in diesen beiden Künsten empfänglicher Sinn, genährt durch den Unterricht des eigenen Vaters und eines benachbarten Geistlichen, gab sich bald in melodischen Clavierfantasien und in landschaftlichen Zeichnungen kund; und die Liebe zu beiden ließ ihn schwer zur Entscheidung kommen, welcher von ihnen er sich vorzugsweise weihen solle, da er wohl fühlte, daß jede den ganzen Mann in Anspruch nehme. Indessen fand er nach seinem 14ten Jahre an dem Schullehrer und Organisten R. F. Auberlen zu Fellbach, unweit Stuttgart, der ein gründlicher Kenner des Vogler'schen Tonsystems war, einen tüchtigen Lehrer in der Musik, wie dieser, nach seinem öfteren Ausspruche, in Silcher seinen besten Schüler; und nach einem mehrjährigen, für seine fernere Ausbildung einflußreichen Aufenthalt in Schorndorf und Ludwigsburg, wo er die Kinder des Grafen von Berlichingen in der Musik und im Zeichnen unterrichtete, siedelte er sich in Stuttgart an, um hier sich nun ganz der Musik zu widmen. Im Umgange mit den dortigen Tonkünstlern fand er für seinen Zweck die vollste Befriedigung. Im Jahr 1817 schrieb er aus Auftrag des academischen Senats zu Tübingen zur 3ten Säcularfeier der Reformation eine Fest-Cantate, und wurde aus dieser Veranlassung sofort durch Vermittelung des damaligen Cultministers, Freiherrn von Wangenheim, zum Musikdirector der Universität Tübingen ernannt. Als dieser leitet er die Gesang- und Instrumentalmusik-Uebungen im dortigen evangelischen Seminar, so wie die Concerte. Sein Gesangsunterricht im Seminar sowohl als im K. Wilhelmsstift ist die Bildungsschule für eine große Anzahl künftiger Geistlicher, und kann als ein wesentlicher Beitrag zur Hebung des Volksgesangs in Würtemberg betrachtet werden. Nicht minder verdienstvoll ist die Errichtung der Liedertafel, die, aus lauter Studirenden bestehend, unter seiner Leitung immer schöner erblüht. Im Jahre 1825 wurde er aus Auftrag der Königl. Regierung auch Mitarbeiter an dem neuen würtembergischen 4stimmigen Choralbuche, und dieses verdankt ihm manche schöne, ächt kirchliche Choralmelodie, von denen wir hier nur anführen: „Preis dem Todesüberwinder ꝛc.", „Ja, Tag des Herrn ꝛc.", „Womit soll ich dich wohl loben ꝛc.", „Erlöser sieh', ich falle ꝛc.", „Mit welcher Zunge, welchem Herzen ꝛc.", „Urquell aller Seligkeiten" u. s. w. Aus seiner Harmonie spricht ein gediegener, nach den edelsten Mustern alter und neuer Zeit gebildeter Tonsatz; aus seiner Melodie Wärme und Innigkeit des Gefühls. Erschienen sind von ihm ferner: ein „3stimmiges Choralbuch für Schulen, Kirchen und Familien, nebst kurzer Anleitung zum Choralgesange;" Clavier-Variationen; 3stimmige Canons; Liederhefte mit Clavierbegleitung; Variationen für Gesang; Variationen für Flöte und Clavier; 3 Hefte vierstimmiger Hymnen auf Sonn- und Festtage (2 davon in diatonischer Schreibart, die sehr verbreitet sind); 2 Hefte „Tübinger Liedertafel," woraus wir seine treffliche Composition „Ehrenvoll ist er gefallen" anführen; „die kleine Lautenspielerin," ein Schauspiel mit Gesang u. s. w., für Familienfeste sich eignend; 3 Lieder aus der „Frithiofs-Sage," welche mit zu seinen besten

Compositionen gehören. Ueberhaupt zeichnen sich seine Lieder durch originelle Auffassung der Dichtung, durch Einfachheit und tiefe Gemüthlichkeit der Melodie und durch Anmuth des Accompagnements aus. Nicht zu übersehen ist, daß Silcher es war, welcher zuerst die deutschen Volkslieder und ihre Melodien, namentlich die schwäbischen, rheinischen und fränkischen, gesammelt hat. Sie sind in zweierlei Ausgaben — für 4 Männerstimmen (bis jetzt 6 Hefte, Tübingen bei Laupp), und 1- oder 2stimmig mit Clavier- und Guitarrebegleitung (gleichfalls 6 Hefte, Tübingen bei Fues), letztere mit interessanten ausländischen Volksliedern vermischt — erschienen und haben in ganz Deutschland bei Jung und Alt lebhaften Beifall gefunden. In seinen mehrstimmigen Volksliedern ist der Satz im schönsten Verhältnisse durchgeführt. Ueberall herrscht das Volksthümliche vor; nirgends macht sich eine künstliche Wendung der civilisirten musikalischen Kunst geltend, wodurch die Einheit und der Geist dieser anziehenden Weisen zerstört worden wäre. Manche dieser Melodien sind eigene Composition, wie z. B. „Aennchen von Tharau ꝛc.", „Morgen muß ich weg von hier ꝛc.", „Es ritt ein Jäger wohlgemuth ꝛc.", „Dicht von Felsen eingeschlossen ꝛc.", „Ade, es muß geschieden seyn ꝛc.", „das Klosterfräulein," „die Prager Schlacht," „Zu Straßburg auf der Schantz ꝛc.", „Draus ist Alles so prächtig" u. a. Mit vollem Rechte kann man sagen, daß Silcher insbesondere um Hebung und Veredlung des Volksgesangs nicht blos in seinem Vaterlande sich großes Verdienst erworben hat. Dn.

Wie schon in dem Art. Lied u. an anderen Orten bemerkt, gehört kein gewöhnliches Talent dazu, ein gutes Lied und noch mehr ein Volkslied zu componiren. Es ist ein sicheres Zeichen für das Treffen des musikalischen Ausdrucks, wenn die Melodien eines Tonsetzers in den Mund des Volks übergehen. Silcher's Lieder aber werden gesungen bis nach Dorpat, durch die Schweiz und ganz Deutschland, und so feiern in diesem glänzenden Erfolge seine Anlagen und rastlosen Bemühungen einen hohen Triumph. Eben so haben seine Choräle, namentlich die 3stimmigen, einen allgemeineren Eingang gefunden. Unter den 4stimmigen ist besonders noch der Hymnus „Herr, Gott, dich loben wir" hervorzuheben. Auch für Instrumentalmusik hat er manches Gute geschaffen, was leider aber bis jetzt noch meist Manuscript blieb, als: 2 Ouverturen und einige Divertissements für Orchester, denen sich hinsichtlich ihres Kunstwerths noch würdiger endlich seine Kirchencantaten anschließen, die aber leider auch noch Manuscript sind. d. Red.

Si levano il sordino (oder Mehrzahl I sordini), s. Si.

Silvani, Giuseppe Antonio, einer der besseren italienischen Kirchen-Componisten des vorigen Jahrhunderts, war zu Anfang desselben Capellmeister an der Stephanskirche zu Bologna, und schrieb besonders viele und schöne Messen. 1720 erschien die 11te Sammlung davon, die 4 kurze vierstimmige ohne Instrumentalbegleitung (a capella) enthielt. Unter den übrigen befinden sich auch 2- und 3-, und mehr als 4stimmige, und zwar theils ohne theils mit Instrumentalbegleitung, welche nun bald die Orgel allein, bald diese mit anderen Instrumenten gemeinschaftlich zu führen hat. In Deutschland sind jedoch nur wenige Werke von S. bekannt geworden; die meisten waren auch ursprünglich nur für seine Kirche bestimmt.

Silvester, s. Sylvester.

Simart, hieß Philidor's Nachfolger in der Direction des Concerts spirituel zu Paris. Dieser Stellung nach muß derselbe ein ausgezeichneter Musiker gewesen seyn, u. dennoch konnten wir keinerlei verlässige Nachrichten

über ihn finden. Möchte diese Anführung seines Namens wenigstens Kundige auffordern, das Wissende über ihn irgendwo öffentlich oder dem Herausgeber dieses Werkes zur Aufnahme in den Supplementband mitzutheilen.

Simikon oder Simikion, lat. Simicum, eine Art Harfe der alten Griechen, welche sich von den übrigen Harfen nur dadurch unterschied, daß sie mit 35 Saiten bezogen war. Andere halten das Instrument für eine Art Psalter und der Magadis ähnlich. Gewisses läßt sich darüber nicht mehr ermitteln; genug es war eins der größten Saiteninstrumente der alten Griechen, das mit einem Plectrum oder mit den Fingern gespielt wurde. Bei den Archivern war sein Gebrauch verboten, weil sein Spiel die Leidenschaften zu sehr errege. Seinen Namen hatte es von seinem Erfinder, dem altgriechischen Musiker Simos oder Simmikos, welcher kurz nach Homer's Zeitalter lebte. Plutarch giebt zwar einen gewissen Pythoklides als den Erfinder des Instruments Simikon an; allein richtiger ist wohl jene Annahme. 48.

Simon, 1) Johann Caspar, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist, Musikdirector u. Präceptor zu Nördlingen, war damals auch als Componist nicht unbeliebt. Er schrieb namentlich mehrere wohlgelungene Fugen und Präludien für die Orgel, fugirte Choräle, und viele kleinere Unterhaltungsstücke für Clavier. — 2) Martin Simon, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Universitäts- und Stadtmusikus zu Frankfurt an der Oder, war vorher Capelldirector der Grafen Fug und Räder gewesen, ein Schüler von dem Musikdirector Riecke, und als vielseitig gebildeter Musiker zu seiner Zeit berühmt. Er componirte Vieles, von dem aber unsers Wissens Nichts gedruckt wurde. — 3) Johann Gottfried S., componirte viele Harmoniemusiken und Parthien für Militärmusikchöre. Er war Anfangs Hautboist bei der Leibgarde zu Dresden; dann ward er 1764 aber als Cammermusikus bei dem Churfürsten und als Bratschist in der Capelle angestellt. Die Duette, welche er für Violine und andere Instrumente verfertigte, sind Manuscript geblieben. Er starb gegen 1790. — 4) Ludwig Victor S., Violinspieler, von Geburt ein Deutscher, lebte aber seit ohngefähr 1776 fortwährend in Paris, wo er auch mehrere Compositionen von sich herausgab, als Violinduette, „Recueil d'airs" für Violine, und Anderes, worunter endlich auch das musikalische Drama „la double Recompense," wozu er zugleich den Text gemacht hatte, und das auf dem Theater Montansier aufgeführt wurde. — 3) Simon Simon, geboren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts im Thale von Cernay bei Rambouillet, ward zuerst von seinem Onkel, der Organist in einer Abtei bei Caen war, erzogen; da bemerkte zufällig aber die Marquise de la Mezangere seine guten musikalischen Anlagen, u. sie nahm ihn zu sich und ließ ihn von Saint Saire in der Musik überhaupt unterrichten, während sie selbst ihm besondere Anweisung im Clavierspiele gab. Bald trat er selbst als Lehrer auf, studirte bei Dauvergne aber noch die Composition, und auf le Tourneur's Empfehlung endlich ward er als Claviermeister bei der damaligen Königin von Frankreich und Gräfin von Artois angestellt. Für seine Zeit war er ein großer Meister auf dem Claviere. Mehrere große Concerte, welche er für dasselbe componirte und drucken ließ, brachten ihm auch als Componisten einen bedeutenden Namen. Bis in das Ende des vorigen Jahrhunderts gehörten seine Clavierſachen, die außer Concerten in Variationen, Sonaten ꝛc. bestanden, zu den beliebtesten in ganz Frankreich. Sein Todesjahr vermögen wir nicht anzugeben. Schwerlich hat er den Anfang des laufenden Jahrhunderts noch erlebt. — 6) Joseph Simon, Organist und Schullehrer zu Grafen-

ort in der Grafschaft Glatz, geboren den 1sten Juli 1770 zu Eisersdorf, kein berühmter, aber dennoch ein tüchtiger und um seine Gegend viel verdienter Musiker. Die Einwohner von Grafenort, wo er nun schon seit 1791 lebt, sind durch seine Bemühungen fast sämmtlich musikalisch, und so zwar, daß sie die größten Musikwerke, wie selbst die „Schöpfung" von Haydn, unter sich aufführen. Die Schulkinder wirken dabei tüchtig in den Chören mit, u. fast kein Instrument wird von einem eigentlichen Musiker vom Fach bedient: alle Spielenden und Singenden sind Dilettanten, — Bauern, die dann in ihrer Kirche Sonntags aber auch einen Gesang anstimmen, wie man ihn selten in einer Gemeinde hört. Gewöhnlich begleiten Einige denselben auch mit Instrumentalmusik. In den verhängniß- und kummervollen Zeiten von 1810 bis 1814, wo ganz Schlesien u. Preußen in Trauer lag, erheiterten sich die Grafenorter, ihren Organisten S. an der Spitze, durch Concerte in der Kirche und im Schulhause, u. von den benachbarten Dörfern strömte schaarenweise das Volk her, um des Trostes mitzugenießen, den in der That diese Leute in ihren Musiken fanden. Und so geht es auch noch jetzt immer fort, nur daß jetzt Lust ist, was damals ihnen Trost war. Alles aber ist das Werk *eines* Mannes, Simons, denn vor ihm dachte in Grafenort noch kein Bauer daran, auch Musik zu erlernen. Lwe.

Simonelli, Matteo, berühmter, Contrapunktist des 17ten Jahrhunderts, ein Römer von Geburt, und vom 14ten December 1662 an Sänger in der Päbstl. Capelle. Er war ein Schüler von Greg. Allegri und später von Oraz. Benevoli. Die gründlichen Studien, welche er in den Werken Palestrina's machte, verschafften ihm den Namen eines Palestrina des 17ten Jahrhunderts, und die Capellmeisterstellen an mehreren Kirchen zu Rom. Caifabri schaltete in eine Raccolta vom Jahre 1683 verschiedene Psalmen von S. ein; dieser selbst aber ließ absichtlich Nichts von seinen Compositionen drucken. Indeß befinden sich viele seiner Werke, als Messen, Psalmen und Motetten, noch als geschätzte Manuscripte im Päbstl. Archive. Zur Zeit Adami's war von ihm ein 4stimmiges Victimae paschali berühmt. Heutzutage wird von ihm noch am 4ten Sonntage in der Fasten die 6stimmige Motette „Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est," mit großem Beifalle in der Päbstl. Capelle gesungen, und nach Baini's Versicherung ist sie im besten Geschmacke geschrieben. tt.

Simonet, Francois, Virtuos auf mehreren Blasinstrumenten, besonders aber auf der Clarinette und dem Fagott, Mitglied des Orchesters der großen Oper zu Paris und Lehrer am Conservatoire, auch daselbst geb. um 1770. Wer seine Lehrer waren, ist nicht bekannt; aber um 1790 schon hatte er einen berühmten Namen. 1793 trat er zuerst als Componist auf, mit 6 Duetten für 2 Fagotte. Sie fanden Theilnahme, und er durfte bald mehrere Werke nachfolgen lassen. Sein Ruf als Componist stieg von Jahr zu Jahr. Vorzugsweise machten aber seine Werke für Blasinstrumente viel Glück, und es giebt auch kein Concertinstrument der Art, für welches er nicht kleinere und größere Sachen gesetzt hätte. Im Ganzen mögen jetzt gegen 60 Compositionen von ihm gedruckt seyn. Die neueren darunter sind weniger für das Concert als zur Uebung sehr brauchbar. Es sind Clarinett-, Horn-, und Fagottsachen aller Art: Duo's, Trio's, Variationen, Fantasien, Rondo's ꝛc., und leichtere und schwerere. Als Virtuos ist S. in Deutschland niemals bekannt geworden. Auch scheint er überhaupt Paris nicht verlassen zu haben, um einmal eine größere Kunstreise zu machen. Seine höchste Blüthezeit als Virtuos darf mit Schluß des vorigen Jahrhunderts als abgelaufen angesehen werden; als Componist behauptete er noch bis zum Jahre

1816 oder 1818 einen großen Ruf. Bis dahin kamen bisweilen auch in Concerten Sachen von ihm zu Gehör, und fanden hier Beifall; später jedoch nicht mehr.

Simonetti, 1) der Name eines berühmten italienischen Violinspielers des vorigen Jahrhunderts, der auch in Deutschland viel Aufsehn erregte. Um 1730 war er Concertmeister in der Capelle des Herzogs von Braunschweig; später aber wandte er sich nach Berlin, und da er hier keine Anstellung finden konnte, so gab er Unterricht in der Musik und namentlich im Violinspiele. Von 1750 an ist jede Spur von ihm verloren; wahrscheinlich war er nach Italien zurückgekehrt. — 2) Eine berühmte Sängerin, und wahrscheinlich die Gattin oder Schwester des vorhergehenden, denn zu gleicher Zeit mit demselben war sie an dem Herzogl. Theater zu Braunschweig angestellt. Damals dirigirte Graun die dortige Oper, und erklärte sie einmal für die beste Sängerin des Instituts. Ob sie dem Violinisten auch nach Berlin folgte, ist eben so wenig bekannt, als sonst etwas Näheres über ihre späteren Lebensschicksale. — 3) Ein verdienter Gesangslehrer und Sänger aus einer neueren Zeit. Geboren zu Mailand 1755, und vielleicht ein naher Verwandter der Vorhergehenden, hatte er schon gegen 1780 einen bedeutenden Namen. Er reiste damals in Italien. 1784 kam er nach Deutschland, und ward auf längere Zeit für die Wiener Hofoper gewonnen. Man bewunderte allgemein nicht blos seine schöne Stimme, sondern und hauptsächlich auch seine außerordentliche Kunstfertigkeit. Zu Anfange des laufenden Jahrhunderts treffen wir ihn abermals auf Reisen, und zwar in Rußland. Während der Napoleon'schen Zeit, ohngefähr von 1808 an, scheint er wieder in Italien gelebt zu haben, und als er Alters halber das öffentliche Singen aufgeben mußte, hielt er sich bald hier bald dort als Gesangslehrer auf, und ward als solcher sehr geschätzt. Indeß trat er noch 1825 in einem Concerte zu Amsterdam mit Beifall auf. 1830 lebte er zu Steinfurt als Freund des dortigen Fürstl. Hauses. Ob er in diesem Augenblicke noch am Leben ist, und wo? in diesem Falle, können wir nicht angeben. Er wäre nun 82 Jahre alt. 33.

Simonides, 1) ein berühmter altgriechischer Sänger, Sohn des Leoprepes, von der Insel Keos, und daher auch mit dem Beinamen Keios, nach der gewöhnlichen Annahme geboren 557 vor Christus. Er war ein Liebling des gesangliebenden Pisistratiden Hipparch, bei dem er in Athen auch längere Zeit verweilte, und Anakreon und Theognis kennen lernte. Als Dichter übte er sich in verschiedenen Weisen, und wie er die trauernde Elegie und die Mnemonik erfunden haben soll, so wird er auch als der Erfinder der 8saitigen Lyra gepriesen. Von Athen wandte er sich nach Sparta, und hielt sich dann einige Zeit in Thessalien auf, von wo er als Greis noch einem Rufe des Königs Hiero nach Syrakus folgte. Hier starb er 467 v. Chr. Er hatte ein häßliches Aeußere und liebte das Geld. Gleichwohl ward er von Einigen zu den 7 Weisen gerechnet, und Andere wollten ihn selbst in einem Bündniß mit den Göttern sehen, weil er mehrmals einem großen Unglücke entging. Von seinen Gedichten sind noch mehrere übrig. Als Leierspieler und Sänger gewann er zu wiederholten Malen den Preis. Vornehmlich im Rührenden soll er sehr stark gewesen seyn. König Hiero ließ ihm ein Denkmal setzen. — 2) Johann S., ein berühmter böhmischer Musiker des 16ten Jahrhunderts, starb als Musikdirector zu Kuttenberg am 25sten December 1587. Seiner Grabschrift zufolge muß er zugleich auch ein sehr frommer und gelehrter Mann gewesen seyn.

Simphonie, s. Symphonie.

Simplice oder (wie Einige auch schreiben) **semplice** (ital.) — einfach, ohne Verzierung; verbietet jede willkührliche Manier oder melismatische Ausschmückung im Vortrage und jede Veränderung, und zeigt an vielmehr, daß die Noten streng so, wie sie vom Componisten vorgeschrieben sind, vorgetragen werden sollen. a.

Simpson, 1) **Thomas**, Violinist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, Engländer von Geburt, stand aber um 1615 in der Fürstl. Holstein-Schaumburgischen Capelle, von wo aus er 1621 auch eine Sammlung Violincompositionen, theils eigene theils anderer damals berühmter Meister, zu Hamburg herausgab. — 2) **Christopher S.**, englischer Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, war in seinen jungen Jahren Soldat, excellirte aber nach der Zeit auf der damals beliebten Viole da Gambe so sehr, daß, als er 1665 starb, er den Ruhm eines der größten Tonkünstler seiner Zeit in ganz England hatte. Seine Werke, welche bestehen in: „The Division Violist or an Introduction to the playing upon a Ground," „Compendium of practical Music," und „Art of Descant etc.," sind bis 1722 noch zum öftern gedruckt worden. Auf den verschiedenen Ausgaben findet man dann auch die Titel bisweilen geändert, woher es kommt, daß Gerber und Andere, aber irrig, noch mehr Werke von ihm anführen. — 3) **Raimond S.**, starb zu London zu Anfange des Jahrs 1787, und hatte das Ansehn eines der ausgezeichnetsten Künstler. Das große Concert, welches zu Ehren Händel's 1784 zu London gegeben wurde, ward von ihm dirigirt. Mehr aber läßt sich über ihn nicht mehr mittheilen. 10.

Simrock, Nicolas, Musikalienverleger und Musikalienhändler in Bonn, auch geboren daselbst 1755, war zuerst Musiker vom Fach, u. hatte das Horn zu seinem Hauptinstrumente gewählt. Er besaß eine bedeutende Fertigkeit darauf. Bis 1790 war er mit dem Titel eines Cammermusikus als erster Waldhornist in der damaligen Churfürstl. Capelle zu Bonn angestellt. Als durch den Einmarsch der Franzosen aber dieselbe aufgehoben und so manche andere Aenderungen in den Verhältnissen des Staats u. namentlich seines Churfürstl. Hofes getroffen wurden, die ihm den ferneren Broderwerb als Musiker für sich sehr erschweren mußten, fing er einen Notenhandel an, der nach u. nach die größte Ausdehnung gewann u. jetzt von seinen Söhnen mit dem fleißigsten Betriebe fortgesetzt wird. Der Simrock'sche Verlag ist nächst Schott, Breitkopf und Härtel, Hofmeister u. Haslinger einer der bedeutendsten in Deutschland. Seine Ausgaben zeichnen sich weniger durch typische Schönheit und ein splendides Aeußere aus als durch eine musterhafte Correctheit. Neuerer Zeit haben sich übrigens auch Papier und Druck an sich, gegen früher, wesentlich gebessert. In dem Verzeichnisse der Verlagsartikel finden wir eine Menge wahrhaft classischer Werke. Filiale der Handlung befinden sich seit einer Reihe von Jahren in Cöln und Brüssel.

Sin' al fine oder auch **sin' al** 𝄐 (das Finalzeichen), heißt: bis zum Schlusse, oder bis dahin, wo 𝄐 steht. Der Ausdruck kommt vor, wenn ein Tonsatz nicht ganz, sondern nur bis zu einer gewissen Stelle, die dann Schlußstelle ist, wiederholt werden soll. Es stehen dann die Worte neben dem gewöhnlichen Wiederholungszeichen. Besteht ein Tonstück aus mehreren einzelnen Theilen, und es soll zum Schluß nach dem letzteren derselben der erste oder die ersteren wiederholt werden, so steht da Capo sin' al fine. Ueberhaupt muß in solchem Falle immer benannt werden, was wiederholt werden soll — bis zur Schlußstelle, die dann mit Fine oder dem Finalzeichen angedeutet worden ist. a.

Sine Keman, ein türkisches Instrument, das unserer Viole d'amour am ähnlichsten ist, und auch nur eine Art derselben zu seyn scheint. Es ist eben so gebaut, nur nicht ganz so groß, und hat statt 4 nur 3 Saiten.

Sinfonia, lat. u. ital. Name der Symphonie (s. d.).

Sinfonie, s. Symphonie.

Singacademie, s. Academie.

Singbaß, nennen Einige 1) zum Unterschiede vom Grundbasse (s. d.) den Baß, welcher durch die Umkehrung der Accorde entsteht und in seiner Folge dann gewissermaßen eine Melodie (Gesang) für sich bildet, und 2) zum Unterschiede vom Baß der Instrumente die Vocal-Baßstimme oder der Baß eines Vocal- und Instrumentalwerks, welcher gesungen, von den Sängern vorgetragen wird.

Singbühne, s. den Art. Leviten.

Sing-Composition, s. Vocalmusik.

Singechor, s. Chor und Singschule.

Singekunst, die Kunst zu singen. Singen ist im Allgemeinen das Vermögen des Menschen (und einiger Thiere, wie Vögel), musikalisch schöne, hinsichtlich ihrer Höhe u. Tiefe bestimmbare Töne angeben zu können, welche sich wesentlich von dem Tone der Sprache oder bloßen Rede unterscheiden, sich jedoch auch mit derselben verbinden lassen. Das Singen wird durch die Stimmwerkzeuge, namentlich die Lungen, die Luftröhre und Stimmritze hervorgebracht. Zur ferneren Modification wirken sodann die in der Nachbarschaft liegenden Theile, als der Schildknorpel, Kehldeckel, die Stimmbänder, Schleimhäute, Tonsillen; und zur Verstärkung und Fortpflanzung des gesungenen Tons der Brustknochen, der Rachen, die Mund- und Nasenhöhle mit. Im Uebrigen vergleiche man die unter Gesang schon angezogenen Artikel: Charakteristik der menschlichen Stimme, Eigenschaften derselben, Gesangmethode (wie die zur Kunst zu singen überhaupt gehörigen Artikel) ꝛc., und was das Geschäft der einzelnen Stimmwerkzeuge betrifft, die Artikel über die verschiedenen Arten des gesungenen Stimmentons, als Brustton, Falset, Nasenton ꝛc., auch Schallmündung, und endlich den Art. Stimme. Ueber die Singekunst im Allgemeinen sind nachzulesen die Artikel Sänger und Vocalmusik und die dort bereits citirten. — In entlehnter Bedeutung versteht man unter singen übrigens auch wohl alles gedehnte und helle Aussprechen der Wörter und Sprachlaute; und endlich, nach alter Sitte, das Dichten und Versemachen.

Singel-Korthol, s. Dulcian.

Singen, s. Gesang und Singekunst.

Singend, s. Cantabile, Cantilena und Gesang.

Singetanz, ein Tanz, der mit Gesang und Instrumentalbegleitung verbunden ist. Man nennt denselben auch Reigentanz, und im Uebrigen lese man den Art. Hyporchema.

Singfuge, eine Fuge für Singstimmen (und zwar für Chorgesang, — wenigstens wüßten wir uns keiner für Sologesang zu entsinnen und keine solche nach dem Sinn der Form zu rechtfertigen) mit oder ohne Instrumental-Begleitung. Unter Voraussetzung dessen, was im Allgemeinen über die Fuge in den sie betreffenden Artikeln gesagt ist, bemerken wir kürzlich über die Singfuge Folgendes. Der Text einer Fuge muß nicht nur ein musikalischer Behandlung überhaupt fähiger, sondern auch ein dem Sinn und der

Form der Fuge entsprechender seyn. Sein Inhalt muß also durch sich selbst, oder wenigstens durch seinen Zusammenhang in einem größern Ganzen zum Gemüthe sprechen u. einen so allgemeinen und wichtigen Gedanken enthalten, daß er voraussetzlich ganze Massen von Menschen zur Theilnahme erregen und vereinigen kann. Zugleich muß er sich in so gedrängter Form aussprechen, daß er das vernünftige Maaß eines Fugenthema's nicht überschreitet; eher ist ein Satz von kleinster Ausdehnung als ein zu großer brauchbar. So ist das einzige Wort Amen! (freilich mit Wiederholungen) oder der Gebetruf Kyrie eleison oder Christe eleison schon sehr oft fugirt worden: das Erstere hat freilich seine musikalische Kraft mehr seiner Stellung als besiegelnder Schluß (es heißt: So sey es!) einer religiösen Darstellung oder Aeußerung zu danken. Die Sätze Osanna in excelsis und Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus schließen sich jenen in ähnlichem Sinne an. Der letztere ist nur in sofern zu einem Fugenthema — zum selbstständigen und machtvollen Hauptgedanken eines großen Ganzen — geeignet, als es den krönenden oder sammelnden Schluß eines ganzen Abschnitts in der Messe bildet; denn für sich hat es nicht einmal einen Gedanken vollständig ausgesprochen; es fehlen die vorangehenden Worte, die Gott um das heilige Licht oder das Leben bitten: quam promisisti etc. Besteht nun der Text, der zu einem Fugenthema ausersehen ist, aus mehreren Gliedern, so kann, wenn es der Sinn der Worte und des sich bildenden Fugenthema's mit sich bringt, der erstere Theil des Textes für das Thema, der letztere mehr für Gegen- und Zwischensätze benutzt werden. So hat Mozart in seinem Requiem den letztgenannten Text zur Hälfte für das Thema, die letzteren Worte (et semini ejus) für den Gegensatz benutzt. So würde der Satz „Die Rechte des Herrn sind wahrhaftig, allesammt gerecht" (Ps. 19, 10) wohl geeignet seyn, zur Hälfte Fugenthema zu werden, und zur Hälfte (allesammt gerecht) Gegensatz. Man mag übrigens diese Theilung des Textes vornehmen oder nicht, jederzeit ist es nothwendig und gut, denselben für Gegen- und Zwischensätze zu zergliedern; dies muß aber auf eine sinngemäße Weise geschehen: es darf nichts Untrennbares auseinandergerissen, nichts Unwichtiges wiederholt werden. So ließe sich der obige Text folgendermaßen zerlegen: Die Rechte des Herrn — sind wahrhaftig — allesammt gerecht; die Worte „des Herrn — sind wahrhaftig — wahrhaftig — allesammt — gerecht" wären zu emphatischer Wiederholung geeignet. Besteht der Text aus 2 der Absonderung fähigen, u. auch abgesondert noch selbstständigen u. wichtigen Sätzen, so eignet er sich zu einem Doppelthema, d. h. also zu einer Doppelfuge. So hat Mozart im Requiem die sonst meist getrennten Gebetrufe Kyrie eleison u. Christe eleison zu einer Doppelfuge vereinigt; Graun in seiner Passion den Satz „Christus hat uns ein Vorbild gelassen — auf daß wir sollen nachfolgen," als Doppelfuge ausgeführt. So könnte der Satz (Ps. 18, 50): „Darum will ich dir danken, Herr — unter den Heiden — und deinem Namen lobsingen," zu einer Doppelfuge benutzt werden; der erste Abschnitt gäbe das erste, der letzte das zweite Thema, der mittlere könnte zum ersten gezogen oder für Gegen- und Zwischensätze benutzt werden. So könnten aber auch zwei einen Gegensatz zu einander bildende Textsätze zu einer Doppelfuge benutzt werden, wofern sie nur aus einem höheren Gesichtspunkte sich zu einem Ganzen vereinen ließen. In gleicher Weise könnte endlich ein dreifach gegliederter (gegensätzlich gebildeter oder blos sich weiter ausbreitender) Text zu einer Tripelfuge dienen. Soviel vom Texte. — Was nun die Composition einer Singfuge anlangt, so kommt außer dem allgemein über Fugen Geltenden hier in Erwägung, daß man, wie bei allen Gesangscompositionen, sich

nicht in das Unbegränzte musikalisch ergehen, sondern vor Allem dem Texte genugthun muß. Ohnehin wird dieser in einer Fuge sehr häufig wiederholt, bald vollständig in den Durchführungen bald gliederweise in den Gegen- und Zwischensätzen. Eine Singfuge muß sich also weit mehr beschränken, als eine Instrumentenfuge; sie muß mit wenigen Durchführungen und kurzen Zwischensätzen die Aufgabe, die der Text gestellt hat, zu lösen wissen, und nur hierin ihren Werth und ihre Vollendung suchen, noch weniger wie die Instrumentalfuge darauf ausgehen, alle Combinationen, alle Engführungen und sonstigen kunstvolleren Gestaltungen zu erschöpfen. Daher findet man bei J. Haydn, bei Händel und selbst bei Seb. Bach so manchen meisterhaften Chor, der als Fuge beginnt und frühzeitig schließt, oder in einen freigeformten Schluß ausläuft, während die Handwerker unter den Fugisten es sich nicht vergeben würden, wenn sie nicht in jeder Fuge wenigstens ein Paar Engführungen, einen breiten Orgelpunkt und eine Vergrößerung anbrächten. — Die Begleitung einer Singfuge geht entweder mit den Singstimmen, oder tritt ausfüllend oder mit einem freien Gegensatze (z. B. einem basso continuo oder einer obligaten Violinparthie) dazu, oder führt auch — was sehr selten ist — neben der Fuge der Singstimme eine besondere Fuge aus, so daß beide Chöre, der singende u. der spielende, eine Doppelfuge bilden. Das Nähere gehört der Compositionslehre an. ABM.

Singlehrer, auch Singmeister, wer singen lehrt, Lehrer des Gesangs. Die Anforderungen, welche an die Kunst, im Gesange zu unterrichten, wenn dieselbe ganz ihren Zweck, wahrhaft tüchtige Sänger zu bilden, erreichen soll, nothwendig gemacht werden müssen, stehen um Vieles höher, als die, welche gewöhnlich an dieselbe und zwar von Singlehrern selbst gemacht werden. Viele, unermeßlich Viele sind, die im Singen unterrichten und sich für Singlehrer ausgeben, aber in Wahrheit Wenige, sehr Wenige nur sind, und besonders in Deutschland, welche es eigentlich verstehen, guten Gesangsunterricht zu ertheilen. Etwas singen können, meint man, u. Gehör haben, reiche hin dazu; höchstens daß noch ein bischen Solmisationskenntniß und dergl. hinzukommt. Wir fordern Mehr. Außer einer guten Methode, die den eigentlich technischen Theil der Singekunst in sich begreift, und die in diesem Buche in dem Art. Gesangsmethode hinreichend dargestellt ist, um zu begreifen, welche ungeheure Masse von Kenntnissen und Fertigkeiten schon dieser eine Theil des Unterrichts auf Seiten des Singlehrers erfordert, und ferner denjenigen Eigenschaften, die allein die Fähigkeit zum Unterrichten in der Musik überhaupt (s. Lehrer und Unterricht) bedingen, muß ein solcher, ein wahrhaft fördernder Lehrer der Gesangskunst, insbesondere noch besitzen: vollkommene Kenntniß der Sprache, in welcher der Schüler das Meiste singen soll, um diesem die Accente, die Quantität der Sylben, und die beste Art, sie auszusprechen, überhaupt das Wesen der Orthoepik lehren zu können; ferner Kenntniß wenigstens des unmittelbar praktischen Theils der Harmonie, denn ohne gut accompagniren zu verstehen, und das Verhältniß der verschiedenen Intervalle zu einander, nach allen Richtungen hin, genau zu wissen, wird niemals ein Lehrer eine reine und richtige Intonation und die Kunst des verzierten (melismatischen) Vortrags zu bezwecken im Stande seyn; drittens verlangen wir von einem Singlehrer insbesondere noch die eigene Kunst, wenigstens mit Anmuth und Haltung, mit Ausdruck u guter dramatischer Declamation singen zu können; u. endlich viertens vollkommene physiolog. Kenntniß der menschlichen Sing-Organe, ohne welche niemals eine, von der Methode und Kunst aber unerläßlich bedingte, gesunde Stimmbildung erreicht werden wird.

So erscheint uns denn ein tüchtiger Singlehrer mehr als ein bloßer Musiker oder Sänger: er erscheint als ein in seiner Kunst zugleich wahrhaft wissenschaftlich gebildeter Mann. Wir wollen den vielen anderen nicht wehe thun, sonst wären wir wohl geneigt und im Stande, diejenigen der jetzt lebenden öffentlichen Singlehrer bei Namen zu nennen (von den todten ist unter dem Artikel Singschule beiläufig die Rede), denen allein wir eine vollkommene Befähigung zu ihrem Berufe zuzusprechen uns aufgefordert fühlen. Die Reihe würde sehr kurz, aber auch gerechtfertigt seyn durch die auffallend geringe Zahl von wahrhaft tüchtigen Sängern, die jetzt unserer Kunst erblühen, und die wahrlich ihren Grund nicht finden kann in einem Mangel an natürlicher Befähigung. Während eine schöne Naturstimme für die Kunst gewonnen wird, gehen — leider! — tausend andere lediglich durch die Schuld des Unterrichts u. der Erziehung für sie verloren. Dr. Sch.

Singmethode, s. Gesangmethode.

Singquartett, dasselbe was Vocalquartett, s. Quartett, auch Chor und Vocalmusik.

Singschulen und Singvereine. In der That, es gehört kein gar tiefer und scharfer Blick in die Geschichte unserer Kunst dazu, um sich zu überzeugen, wie zu allen Zeiten und bei allen Völkern der Gesang ein Bedürfniß des Herzens war; und so ward denn auch sein kunstmäßiges Erlernen dadurch geheiligt, daß man in alter wie in neuer Zeit ihn stets dem Dienste der Religion weihete, und als wahres Bildungsmittel der Völker und Nationen ansah. Bei den Aegyptiern war es Gesetz, daß die Kinder in gewissen Arten von Gesang und Musik unterrichtet wurden, und wir können mit Recht behaupten, daß es eben deshalb dort die ersten Singschulen gab. Nicht minder war auch bei den Hebräern der Gesang in alle heiligen Gebräuche verwebt, u. die berühmten Prophetenschulen, welche Samuel während der friedlichen Jahre seines Richteramts stiftete, und in denen besonders Gesang, Musik und Dichtkunst gelehrt wurden, verdienen mit Recht auch hier genannt zu werden, nicht zu gedenken des unermeßlich großen Instituts der Leviten. Aehnlich ist bei den Chinesen die Einrichtung ihrer Singschulen schon in den urältesten Zeiten gewesen; 2 der vornehmsten Mandarinen sind Vorsteher der Singschulen in Pecking; 8 höhere und 16 niedrigere Musikmeister nebst 8 untergeordneten Mandarinen, 8 Musikographen und 80 Schülern machen diese Anstalt aus. Bei den Griechen wurden die Orakel stets mit Gesang ertheilt. Schon dieses machte eine kunstmäßige Bildung der Sänger und damit Singschulen nothwendig. Die Schüler des Pythagoras mußten Morgens früh beim Erwachen und Abends vor dem Schlafengehen Gesänge anstimmen, um den störenden Einfluß des Irdischen zu überwinden. Dem Apollo zu Ehren ertönten die mannigfaltigsten Hymnen, Päane, Nomen, Prosodien, welche den Griechen von Kindheit an gelehrt wurden. Ja die Sängerschulen der Griechen waren und sind in der Geschichte noch weltberühmt, Bei den großen Volksspielen waren musikalische Wettkämpfe, und die 4 heiligsten Feste, die olympischen, isthmischen, pythischen und nemeischen Spiele, so wie auch die Panathenäen, wurden dadurch zu wahren Schulen der Musik. Durch die Hetrurier und Griechen wurde der Gesang bei den Römern eingeführt, und unter den römischen Kaisern war er gränzenlos geliebt; viele von denselben übten ihn selbst mit großer Leidenschaft. Doch wußte man von eigentlichen Singschulen in dem alten Rom sehr Wenig, und alle ausgezeichneten Künstler wurden im Auslande gebildet. Bei den Galliern ward die Musik durch die Druiden und Barden gelehrt und geübt. In Britannien wurden mit dem Druidismus auch diese Gesangschulen ein-

geführt. Schon in den ältesten Zeiten waren die Sänger Schottlands und Britanniens hochberühmt. Nach der Vertilgung des Druidismus wurden sie Minstrels genannt, und waren besonders in Wales einheimisch. Was in dieser Beziehung von dem Tuiskon der Deutschen gesagt wird, ist sehr ungewiß; indessen hatten die Deutschen doch Sänger und Nationalgesänge, besonders kriegerischer Art, welche von Mund zu Mund sich fortpflanzten. So tönten Gesangsweisen, durch mancherlei Schulen verbreitet, von Völkern zu Völkern, von Zeiten zu Zeiten; doch bekamen die eigentlichen Singschulen erst mit Einführung des Christenthums nach und nach auch eine höhere und schönere Richtung. Die ersten Christen, und besonders die Therapeuten in Palästina und Aegypten, sangen bei ihren religiösen Feierlichkeiten Hymnen in abwechselnden Chören. Clemens Romanus, ein Gefährte des Apostels Paulus, gab schon die Verordnung, nach welcher stets der Vorsänger die Psalmen anstimmen und die Gemeinde solche nachsingen mußte. Die Vorsteher der Kirche waren zugleich Vorsteher des Gesanges. Am wärmsten beförderten ihn Ambrosius und Chrysostomus. Schon in den ersten Jahrhunderten wurden Anstalten zu besonderen Singschulen gemacht. Cyrillus schreibt vom heil. Theodosius, er sey der Kirche seines Orts von seinem Knabenalter an als Vorsänger nützlich gewesen, und der heil. Nicetius, Erzbischof zu Trier in der ersten Hälfte des 6ten Jahrhunderts, beschloß, alle in seinem Kirchensprengel geborenen Knaben, sogleich wenn sie anfingen zu reden, auch im Singen unterrichten zu lassen. Eigentliche Pflanzschulen des Gesanges gab es zuerst in Rom, und Pabst Silvester war zwischen 314 und 335 der Stifter derselben. Es ward eine Singschule errichtet, welche allen Kirchen der Stadt gemeinschaftlich angehörte und bei den vom Pabste oder Presbyter begangenen heiligen Handlungen und feierlichen Messen singen mußte. Der Vorsteher einer solchen Singschule, Primicerius genannt, unterrichtete die auserlesensten Jünglinge im Gesang, im Lesen der heil. Schrift und in guten Sitten. Die Schüler hießen Ministralen und Kleriker; aus ihnen sind unsere Choristen bei den lateinischen Schulen geworden, so wie aus den Primicerii unsere Cantoren. Pabst Gregor d. Gr. erweiterte und verbesserte die Singschulen sehr. In der einen beim Lateran wurde noch im 9ten Jahrhunderte das Bette gezeigt, auf welchem Gregor liegend seine Sänger selbst unterrichtete, so wie die Ruthe, mit welcher er die Knaben bedrohte, und sein eigenes Antiphonar. Die Knaben, welche gut sangen, wurden von der Schule selbst unterhalten und nachher zu Päbstl. Kämmerlingen gemacht. Man nahm die meisten Schüler aus den röm. Waisenhäusern. Daher wurde die Singschule selbst auch Orphanotrophium genannt. Derselbe Gregor schickte den Augustinus, von vielen Gehülfen und Sängern begleitet, als Missionär nach England. Dieser sowohl als der berühmte Harfner König Alfred, am Ende des 9ten Jahrhunderts, verbreitete den ächten Gesang in Großbritannien. Carl d. Gr. that dasselbe in Frankreich u. Deutschland. Er sandte Sänger nach Rom, welche er unterrichten ließ, u. welche dann Singschulen in ihrem Vaterlande stifteten, namentlich in Metz und Soissons zuerst, später aber in vielen Städten. In seiner Hauptschule war Carl oft gegenwärtig u. half selbst unterrichten. Seine Töchter ließ er täglich 3 Stunden lang Musik treiben. Alle Musiklehrer waren geistlichen Standes. Von Pipins Zeiten an war stets beim Königl. Hause eine eigene Capelle unter der Aufsicht eines Musikmeisters, welcher Menestrel genannt wurde. Die sog. muntere Wissenschaft der Provenzalen umfaßte auch die Musik und namentlich den Gesang. Die Troubadours verpflanzten diesen vom 11ten bis 14ten Jahrhunderte. Von ihnen stammen die Schulen der Minnesänger.

Der Flor der deutschen Minnesänger war im 13ten Jahrhunderte auf das Höchste gestiegen; man zählte Kaiser, Könige, Fürsten u. Markgrafen unter ihnen; später aber, als der Gebrauch der Hofnarren diese edlen Sänger von den Höfen verscheuchte, gerieth allmählig jene hohe Kunst des Gesanges in die Hände gemeiner Meistersänger, die sie zunft- und handwerksmäßig zuletzt trieben. In diesen Singschulen gab es Belohnungen und Bestrafungen; die höchste Belohnung war eine Davidskrone, welche sie das Schulkleinod nannten. Sie hatten Festschulen und gemeine Singschulen, die zu bestimmten Zeiten gehalten wurden. Ihre Melodien waren Choralgesang; sie hatten 4 sog. gekrönte Töne, die außerordentlich hochgeachtet u. nach ihren Erfindern benannt wurden, den Meistersängern Heinr. Mögling, Heinr. Frauenlob, Ludwig Marner u. Barth. Regenbogen. Der Gesang wurde in Frankreich und Deutschland bald eifrig betrieben. Wohlthätige Stiftungen unterstützten in Deutschland die Schulen; besonders zeichneten sich hierin die beiden Städte Augsburg und Lüneburg aus. Schon in der Mitte des 15ten Jahrhunderts ward in der Augsburger Singschule Figuralmusik gelehrt. Niederländische, deutsche und französische Compositionen wurden am meisten dort gesungen. Wo Schulen vorhanden waren, welche ursprünglich nur für den Gregorianischen Kirchengesang bestimmt worden, verwendete man sie nun auch zum Besten des Figuralgesangs. Die meisten Singchöre im nördlichen Deutschland aber, welche ebenfalls zu den Schulen zu rechnen sind, weil sie zur Gesangsbildung unendlich Viel beitragen, und von welchen schon unter den Artikeln Cantor und Chor geredet wurde, verdankt man dem frommen Eifer, womit Luther zur Erlernung der Musik und zur Verschönerung des musikalischen Gottesdienstes ermunterte. Sie entstanden zunächst aus den Currenten, und Eisenach war eine der ersten Städte, wo es Sitte wurde, daß bei heil. Festen die Sänger Figuralgesänge auf den Straßen sangen. Zuerst gingen nur 4 Schüler in der Stadt herum; da dies aber den Einwohnern wie den Fremden außerordentlich wohl gefiel und für eine wahre Zierde der Stadt gehalten wurde, so wuchs die Anzahl derselben bald durch den Beitritt der angesehensten Bürgersöhne bis auf 40 und noch mehr, und andere deutsche Städte folgten diesem Beispiele bald nach. Bei den in jenen alten Zeiten in allen Ländern so üblichen Aufführungen der Mysterien und religiösen Volksfeste wurden auch die Singchöre oft benutzt. Eine andere Art von Singschulen im 12- und 13ten Jahrhunderte waren die Gesellschaften von Sängern und Spielern, welche in Italien besonders die Fürsten und Staaten hielten, und die sich zu jedem ausgezeichneten Feste in Menge einfanden. Guido von Arezzo wirkte ebenfalls vortheilhaft auf den Gesang und stiftete neue Schulen. Im 16ten Jahrhunderte ward besonders durch Palestrina, den berühmtesten Meister der alten Römischen Schule, ein höherer und reinerer Sinn für den Gesang geweckt; und was er für die älteren italienischen Singschulen war, wurde Francesco Durante für die neueren. Zu Ende des 17ten Jahrhunderts zeichnete sich die Singschule des Franc. Ant. Pistocchi in Bologna aus. Sie wurde durch dessen berühmteste Schüler, Ant. Bernacchi und Ant. Pasi, fortgesetzt. Im 18ten Jahrhunderte waren berühmt die Schulen des Brivio in Mailand, Fr. Peli in Modena, Redi in Florenz, Amadori in Rom, vorzugsweise aber die des Nic. Porpora, Leon. Leo u. Fr. Feo in Neapel. Auch die Conservatorien oder öffentlichen Sing- u. Musikschulen, von welchen ein eigener Artikel ausführlich handelt, gehören hieher, da sie in Italien und Frankreich, wie neuerer Zeit auch in Deutschland, wesentlich zur höheren Ausbildung und Vervollkommnung des Gesanges beitrugen. Hier in Deutschland unterscheidet man jetzt gewöhnliche

Singschulen von den sog. Singacademien. Unter Singschulen versteht man nämlich insbesondere entweder die Anstalten für Unterricht im Gesange überhaupt oder die mit den öffentlichen Schulen verbundenen und oben schon erwähnten Singechöre, seltener schon auch die Singvereine. Für Bildung jener Singechöre, zu denen übrigens die Chöre an Theatern nicht zu rechnen sind, that in neuerer Zeit besonders Hiller und nach ihm Schicht in Leipzig sehr Viel. Unter den hieher gehörigen Singvereinen ist besonders wohl der 1796 durch die Frau von Puffendorf in Wien errichtete hervorzuheben, und ferner die Schulen von Winter und Hering. Auch die Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates gründete zu Wien eine öffentliche Singschule, und die talentvolle Louise Reichardt eine ähnliche, wenn auch weniger ausgedehnte Anstalt in Hamburg, welche später Methfessel fortsetzte, und die jetzt von Grund geleitet wird; nicht zu vergessen den würdigen, kürzlich in Zürich verstorbenen Nägeli, der durch die vielen Sänger und Sängerinnen, welche er bildete, einer der ersten Beförderer des schweizerischen allgemeinen musikalischen Bundes wurde, nach welchem jährlich, in der Mitte des Septembers, alle Freunde des Gesanges und der Musik sich wechselsweise in einer der vorzüglichsten vaterländischen Städte versammeln, um große Vocal- und Instrumentalcompositionen aufzuführen. Ohne Nägeli's Singinstitut würde dieser herrliche Verein ohnmöglich haben bestehen können. Endlich sind zu den Singschulen, wenn auch nur beziehungsweise, die an vielen Orten unter dem Namen Liedertafeln und Liederkränze bestehenden Singvereine zu rechnen, von denen ebenfalls ein besonderer Artikel spricht, wie wir denn überhaupt in diesem blos übersichtlichen Aufsatze uns in keinerlei Details der erwähnten Hauptpunkte, Personen und Sachen, einlassen konnten und durften, da das durchgehends Sache der speciellen Artikel ist. Ueber Musik- und Singvereine mögen auch die Artikel Musikfeste u. Musikvereine nachgelesen werden; wie schließlich über Singschulen insbesondere noch der Art. Institut, da die vielen Privatschulen dieser Art, wie sie fast jede nur einigermaßen bedeutende Stadt aufzuweisen hat, gewöhnlich den Namen Institut an der Stirne führen, und die öffentlichen kunstgemäßen Singschulen mit den Conservatorien vereinigt sind. — In der Bedeutung von Singmethode den Ausdruck Singschule gebraucht, handelt davon der Art. Gesangmethode. N.

Singspiel, s. Liederspiel und Operette. Mit letzterem ist Singspiel ziemlich gleichbedeutend.

Singstimme, s. Stimme.

Singstück, ein Vocalmusikstück, s. Vocalmusik.

Singterzett, ein von Singstimmen vorzutragendes Terzett; siehe Terzett und Trio.

Singverein, s. oben Singschulen.

Sinistra (ital. abgek. s. oder sin.), s. Destra, wovon es der Gegensatz ist.

Sirene. Vieles und das Wesentlichste über dieses Instrument zur Messung und Berechnung der Schallwellen ꝛc. ist bereits in d. Art. Akustik beigebracht worden, was daselbst nachgelesen werden mag, u. eine ausführliche technische Beschreibung soll im Nachtrage folgen. d. Red.

Sirenen, nach Homer liebreizende Mädchen auf einer Insel (Sirenusä) an der Südküste Campaniens bei dem Vorgebirge der Minerva, die durch süßen Gesang vorüberseglende Schiffer anlockten, diese aber dann, wenn

sie gelandet und die S. ihrer genossen hatten, auffraßen. Man nennt 3: Thelxiope, Molpadia (Molpe) und Prisinoe (Aglaophonos), oder 4: jene 3 und noch Ligria. Sie sind Töchter von Acheloos und Melpomene. Vom Schicksal war ihnen bestimmt, so lange zu leben, bis Jemand an ihrer Insel vorbeifahre, ohne von ihrem Gesang bethört zu werden. Daher sagte man, daß sie sich in das Meer gestürzt hätten, als Odysseus vorbeifuhr, der aber von Circe ermahnt, seinen Genossen die Ohren mit Wachs verklebte, und sich selbst an den Mastbaum binden ließ, um nicht zu ihnen zu können. Nach Spätern geschah dies schon bei der Argonautenfahrt, indem der auf der Argo befindliche Orpheus ein Lied zur Lyra sang, welches ihren Zauber löste: sie warfen Flöte und Leier weg und stürzten sich hinab in die Tiefe des Meeres, wo sie fortan als furchtbar gestaltete Felsen ragten. Eine andere Mythe macht sie Anfangs zu Nymphen im Gefolge der Proserpina auf Sicilien, die in halbe Vögel verwandelt wurden, als sie ihrer geraubten Gebieterin nicht nacheilen konnten und sich Flügel wünschten. Nach Anderen begaben sie sich nach dem Raube mit schnellen Fittigen aus Zorn über das Geschehene nach dem Vorgebirge Pelorum und brauchten ihre Leier zum Verderben der Vorüberfahrenden, vielleicht um auch dadurch die Räuber der Proserpina sicher zu erlangen. Als die Vögel, in welche sie verwandelt wurden, werden theils Strauße, theils Hühner genannt. Sie wagten sich einst mit den Musen in einen Wettkampf, wurden aber besiegt, und die Musen rupften ihnen zur Strafe die Federn aus den Flügeln und machten sich Siegeskränze daraus. Seit Plato nahmen allegorisirende Philosophen 8 S. an, die, auf den 8 Kreisen des Himmels umhergetragen, die Sphärenharmonie anstimmen, wofür Andere die 9 Musen nahmen. Symbolisch hat man später auch wohl große Dichter und Sänger Sirenen genannt, und den Gesang selbst, wie noch heutzutage einen schönen bezaubernden Gesang, Sirenengesang, besonders wenn derselbe zu sinnlicher Lust verleitet. Die Fabel von den S. scheint nach Einigen entstanden zu seyn aus Beobachtung der musikalischen Töne, welche gemäßigter Sturm und Brandung hervorbrachten, daher man auch glaubte, durch den Gesang der S. entstehe eine Windstille. Verglichen werden kann damit die Musik in der Castledonerhöhle in England, welche das sanfte Rieseln der auf den Felsen herabfallenden Wassertropfen hervorbringt. Auch knüpfen sich noch andere Ideen an den Mythus, namentlich eine ethische, die den Sirenengesang als die Lockungen der Erde darstellt, der, wenn man ihm folgte, zum Verderben führte. Bei späteren Künstlern findet man auch Sirenenmännchen. Sie erscheinen bis über die Hüften als Menschen, bekränzt und bärtig, in den Händen eine 7saitige Lyra, nach unten aber, an Füßen, Flügeln und Schwanz, einem Hahne gleich; über der ganzen Gestalt schwebt ein Stern. Auch findet man sie mit Flügeln an den Schultern und ohne Schweif. Aehnlich werden die S. von Neueren nachgebildet. Dr. Sch.

Sirenion, ein von Johann Promberger (s. d.) in Wien 1824 erfundenes und durch unausgesetzte Forschungen in der Folgezeit stets noch vervollkommnetes Clavierinstrument, welches, gleich den aufrecht stehenden Pianoforte's, nur eines kleinen, höchst unbedeutenden Raumes bedarf, durch seine elegante, geschmackvoll ornirte Form jedem Zimmer oder Kabinettchen zur wahren Zierde gereicht, u. dennoch, abgesehen solcher empfehlenswerther Attribute, bezüglich des Tones Wohlklang und Stärke, der Stimmung Haltbarkeit, so wie überhaupt den festen, soliden, fast unzerstörbaren organischen Bau erwogen, mit den meisten stammverwandten Nebenbuhlern ungescheut u. obsiegend, in die Schranken treten darf. Die ganze Höhe des Sirenions

beträgt, vom Fußboden an bis zur obersten Fläche gemessen, nicht einmal 4 volle Wiener Fuß; seine Breite umfaßt die Peripherie 6 gewöhnlicher Octaven. Der Meister verfertigte diese Kunstprodukte auf zweierlei Art: die erste ist durchaus mit einem Paar sehr dicker Saiten, die letztere hingegen, noch um 3 Zolle niedriger, u. Siren. piccolo genannt, nur mit einer einzigen, noch dickeren Saite bezogen, ohne daß hiedurch, gemäß einer wohlberechneten akustisch untrüglichen Mensur, der erforderliche voll und melodisch tönende Klang, wenn gleich die Spannung jene normal-übliche Länge nicht erreichen kann, auch nur im Geringsten geschmälert oder beeinträchtigt würde. Bei der doppelsaitigen Gattung ist das hohe F der 4gestrichenen Octave mit 3/0, an der einsaitigen aber derselbe Ton mit 5½ % Stahl bezogen, u. sofort alle Octaven abwärts in zunehmender Dicke, durch welche Progression die Besaitung das Verhältniß gespannter Federn gewinnt, und eben die verlässige Consistenz der Temperatur erzielt wird. Der Resonanzboden ist nach einer originellen Methode gebaut, gänzlich frei und unabhängig vom Sarge, blos dem Saitenzuge preisgegeben. Dadurch erhalten die Saiten eben ihren überraschenden Metallton in solch' reichlichem Maaße, daß jeder Zusatz einer Dritten als rein entbehrlich sich gestaltet. Das Stimmen geschieht leicht und bequem mittelst Verrückung der Tastatur, zu welchem Zwecke auch die Stimmnägel, ihrer Bestimmung angemessen, sämmtlich mit Löchern versehen sind. Die selbst bei guten Instrumenten nicht alltägliche vollkommene Dauerhaftigkeit der Stimmung beruht am Sirenion auf einer speciellen physischen Vorrichtung und Anwendung mehrerer Eisenbestandtheile; desgleichen haben die kurzen, compacten Saiten, der quadratmäßige, niedrige Bau, dessen Hauptwände 3 bis 4 zusammengeleimte, theils weiche theils harte Bretter formiren, wesentlich entschiedenen Einfluß darauf, so wie die an 2 Zoll dicke Ausfütterung der Rückseite jede mit der Anstellung an eine Mauer verbundene schädliche Nachwirkung verhindert. Die einfach solide Eisen-Mechanik trotzt jedem zufällig möglichen Schwinden oder Zerspringen der Holztheile. An diesen befindet sich, die Stoßzungen ausgenommen, keine einzige Feder; die Tasten sind weder gekrümmt noch mit dem Hammerstiel verbunden, u. können wie bei anderen Arten ohne Hinderniß herausgenommen werden. Das mit der Länge der Zeit nur allzu häufige Lockerwerden der Claves schadet hier nicht im Geringsten dem präcisen Hammeranschlag, der, ganz independent davon, sogar bei der Verrückung unverändert bleibt, und gleichmäßig die Leichtigkeit des Temperirens wie die Consistenz des harmonischen Wohlklangs befördert. Die von Außen ohne Trennung oder Zurücklegung unbemerkbar angebrachten Deckel-Garnieren dienen wohl zur Zierlichkeit der sichtbaren Form, viel mehr aber noch dem, auf der obersten Fläche vorfindlichen Schlußdeckel, welcher beim Stimmen oder beim Concertspiel mit ganzer Orchesterbegleitung zurückgelegt wird, und auch dann noch, nebst dem die Stelle der üblichen Tafft-Verkleidung supplirenden, überaus zarten, feinen und schimmernd broncirten Drathgewebe einen reizenden, die Schönheit der gesammten Struktur erhöhenden Anblick gewährt. Von einem späteren Versuche, metallene Resonanzböden, aus Tomback oder Silber verfertigt, anzubringen und dadurch den Klang auf eine unvergleichbare, zauberähnliche Wirkung zu potenziren, haben damals verschiedene Kunstblätter günstig lautende Resultate berichtet. 18.

Si replica (ital.) — man wiederhole, z. B. si replica la prima parte — man wiederhole den ersten Theil; si rep. il Menuetto primo — man wiederhole die erste Menuett. a.

Sirmen, Madame Maddalene Lombardini, eine sehr berühmte

Sängerin und Violinspielerin des vorigen Jahrhunderts, lebte Anfangs zu Venedig und ward im Conservatorio der Medicanti zur Sängerin erzogen, nachgehends aber entschloß sie sich aus besonderer Liebhaberei, auch Violinspielerin zu werden, und ward eine Schülerin des berühmten Tartini. Sie brachte es binnen kurzer Zeit zu einer außerordentlichen Fertigkeit auf dem Instrumente, und ihr Vortrag, besonders des Adagio, hatte so etwas Großartiges und Edles, daß sie dem Nardini, welcher doch allgemein als Tartini's vorzüglichster Schüler geschätzt wurde, unbedingt zur Seite gestellt werden mußte. In den 70er Jahren machte sie viele große Reisen durch Frankreich, Holland, England, Deutschland ꝛc., auf denen sie sich nun bald als Sängerin bald als Violinspielerin hören und auch hie und da für längere Zeit engagiren ließ. Um 1780 wirkte sie so mehrere Jahre am Dresdener Theater. Während ihres Aufenthalts in London erwarb sie sich bedeutende Summen. Sie componirte auch mehrere Trio's und Concerte für die Violine, von denen ein Dutzend ohngefähr gedruckt worden sind. Gegen 1784 kehrte sie nach Italien zurück, wirkte daselbst ebenfalls noch einige Zeit an verschiedenen Bühnen, und ließ sich dann, von dem erworbenen Vermögen lebend, zu Venedig häuslich nieder. Ihr Todesjahr läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben; doch scheint es gewiß, daß sie den Anfang des jetzigen Jahrhunderts nicht mehr erlebte. Wer ihr Gatte gewesen, ist nicht bekannt; wahrscheinlich war es der Violinspieler Ludovico Sirmen, welcher einst als Capellmusikus an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo lebte, und von dem sie sich später vielleicht trennte.

Sister, auch die deutsche Guitarre genannt, ist ein von dem Sistrum der Alten gänzlich verschiedenes, dagegen aber der sog. franz. Guitarre (s. d.) dem Bau, Ton und der Spielweise nach vollkommen ähnliches Instrument, und eigentlich eine Abart der obsoleten Zither, in regenerirter Form. Sie ist mit 7 Darmsaiten, die 3 tieferen übersponnen, bezogen, und in den Tönen G, c, f, g, 1gestr. c, 1gestr. e, 1gestr. g gestimmt, welche zwar in der Baßlage erklingen, aber der bequemeren Uebersicht wegen eine Octave höher, im Violinschlüssel, geschrieben werden. Für jeden Ton befindet sich ein Loch im Griffbrette, in welches der Stiel eines metallenen, mit feinem Tuch gefütterten Bügels paßt, der gleich einem beweglichen Sattel über den Hals weg läuft und rückwärts mit einer Schraube befestigt ist. Durch diese einfache Vorrichtung kann der ganze Bezug zu gleicher Zeit um 6 halbe oder ganze Töne erhöht oder verkürzt werden; somit erhält man eine Veränderung der Tonarten, während die Applicatur, zur großen Erleichterung des Vortrags, immerdar dieselbe bleibt. 18.

Sistrum, ein Lieblings-Instrument ebensowohl der alten Aegyptier als auch ihrer gegenwärtigen Nachkommen. H. Ch. Koch definirt selbiges in seinem musikalischen Lexicon folgendermaßen: es besteht aus einem metallenen, in ovale Form gebogenen Reife, der einen Stiel zum Angriff hat. Mitten durch denselben gehen metallene Stäbe, die in weiten Löchern leicht sich hin und her bewegen, und dadurch beim Tanze vielmehr ein verwirrtes Geräusch, denn bestimmte, unter einander in abgemessenen Verhältnissen stehende Töne hervorbringen. 81.

Das Sistrum der Alten, welches Instrument wir auch jetzt noch im Orient, besonders in Abyssinien, treffen, ist kein anderes als das schon unter dem Art. Rappel genauer beschriebene; dieses ist nämlich sein deutscher Name. d. Red.

Si tace (ital.) — man schweige; steht in einzelnen Notenstimmen

da, wo diese größere Pausen haben, vielleicht einen ganzen Satz oder eine Abtheilung des Tonstücks hindurch, z. B. si tace Larghetto — man schweige im Larghetto, pausire dasselbe ganz; si tace Menuetto — man pausire die Menuett ꝛc. a.

Siticines, nannten die alten Römer diejenigen ihrer Blasinstrumentisten, welche die Musik bei Leichenfeiern besorgten; Siticen heißt auch jetzt noch im Lateinischen ein Leichenbläser, Leichenmusiker.

Sittinger, Conrad, Mönch der Abtei St. Blasii, war einer der geschicktesten Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts. Im Jahre 1474 bauete er unter anderen eine Orgel im Kloster des heil. Trudbert; 1488 eine in dem Münster seiner Abtei, welche 12 Bälge hatte.

Sitz. In der Musik kommt dieser Ausdruck nur in der Harmonielehre vor. Man spricht hier nämlich von einem Sitz der Accorde, und versteht darunter diejenigen Töne, über welchen ein Accord statt hat, oder die Stufen der Tonleiter, welche zur Grundstimme eines Accordes dienen. So kann z. B. der Accord der Hauptseptime nur über der Dominante statt finden, es hat dieser Accord also seinen Sitz auf der Dominante oder der fünften Stufe der Tonleiter der Tonica. Der Accord der verminderten Septime hat seinen Sitz auf dem unterhalben Tone der Molltonart ꝛc. In dem Artikel eines jeden Accordes ist angegeben, wo er seinen Sitz hat, und daher ein Weiteres über den Gegenstand hier überflüssig.

Sixt, Johann Andreas, Organist zu Straßburg, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts einer der vortrefflichsten Orgelspieler Frankreichs und Deutschlands, aus Geißlingen gebürtig, studirte die Musik zu Wien, und machte verschiedentliche Reisen. Großer Verehrer Mozart's wählte er sich diesen Meister auch besonders zum Vorbilde. In Wien hatte er Mozart persönlich kennen gelernt, und war von ihm zum öftern aufgemuntert worden. Er schrieb mehrere Claviersonaten, von denen zu Augsburg, Amsterdam, Heilbronn und Offenbach etliche gedruckt wurden; ferner Sachen für Flöte, worunter namentlich einige gute Duette für 2 Flöten; vierstimmige und andere geistliche Lieder, welche zu Augsburg in Sammlungen erschienen, und manch' Anderes. Indessen machten alle seine Werke im Ganzen nur sehr wenig Glück. Vielleicht war die sonderbare Liebhaberei, welche er an chromatischen Gängen, Vorschlägen und anderem Zierrath fand, daran schuld, indem die häufige Anwendung dieser Manieren den Ausdruck seiner Compositionen nicht selten bis zur Bizarrerie ausarten ließ. Als Virtuos auf der Orgel hingegen ward er allgemein gerühmt, und er hat auch manche tüchtige Schüler in dieser Hinsicht gebildet.

Sixtinische Capelle. Noch immer wird darüber gestritten, ob die Päbstl. Capelle, welche gewöhnlich nur die sixtinische (Sixtina) genannt wird, diesen Namen von einem der Päbste, welche Sixtus hießen, und der sie vielleicht gegründet, oder von der Kirche, in welcher sie gemeiniglich ihr Amt verrichtet, und welche ebenfalls sixtinische Capelle heißt, erhalten hat. Die Sache ist nicht wichtig genug, um eine weitläuftige Untersuchung darüber hier anzustellen; genug, sixtinische Capelle ist, vom musikalischen Gesichtspunkte aus, die päbstliche Capelle zu Rom, welche blos aus einer gewissen Anzahl von Sängern besteht (keine Instrumentisten), die nicht nur die in der Peterskirche und in der sog. sixtinischen Capelle gewöhnliche Figuralmusik ohne Instrumentalbegleitung (s. indeß hier den Art. Römische Musik) aufführen, sondern auch, weil sie zugleich Caplane des Pabstes, also wirkliche Geistliche, sind, alle bei dem römisch-katholischen Gottesdienste zur Liturgie gehörigen

Gesänge singen. Die ganze Gesellschaft erscheint bei dem Gottesdienste in einem geistlichen Amts- oder Ordenshabite; hat ihren eigenen Capellmeister zum Anführer (jetzt Giuseppe Baini) und einen Dechanten zum Oberaufseher, von welchem jedes neue, in die Gesellschaft tretende Mitglied in Pflicht genommen wird. Frauenstimmen werden zum Gesange in der Päbstl. Capelle nicht zugelassen; dieselbe besteht also aus lauter Männerstimmen; Sopran und Alt werden durch Castraten ausgeführt. Ueberhaupt hat die Capelle ihre eigenen und streng gehaltenen Statuten, in welchen die Dienstgeschäfte, Strafen und Einkünfte ꝛc. der Sänger vorgeschrieben sind. Wer sich dafür interessirt, kann sie im dritten Stücke der Speierischen musikalischen Realzeitung von 1790 wenigstens theilweise lesen. Im Jahre 1545 erneuerte Pabst Paul III. dieselben, weil die älteren, welche Clemens VIII. festgesetzt hatte, durch die Kriegsunruhen 1527 verloren gegangen waren. Merkenswerth ist, daß bis auf Pabst Sixtus V. immer ein Adeliger Vorsteher und Director der Capelle war, auch Andere als Geistliche, und besonders viele Ausländer (Spanier, Niederländer ꝛc.) in dieselbe aufgenommen wurden. Pabst Sixtus V. befahl aber, daß alle Geistliche Musik erlernen sollten, indem diese in nächster Beziehung stehe zur Religion, u. somit ward auch seine Capelle aus lauter Geistlichen zusammengesetzt, und der Director durfte kein Adeliger, sondern mußte ein wirklicher Sänger seyn. Das ist bis auf den heutigen Tag so geblieben. Zu Sixtus Zeiten kostete die Capelle jährlich über 150,000 Gulden. Die Kirche, welche den Namen Sixtinische Capelle führt, und in welcher jene Sängergesellschaft den Hauptgottesdienst verrichtet, ist besonders in akustischer Hinsicht eins der schönsten Gebäude der Welt. Sie liegt am sog. Königl. Saal des Vaticans, und ward von Sixtus IV. angelegt, erbaut von Baccio Pintelli, und innerhalb 20 Monaten von Michel Angelo ohne jede andere Beihülfe gemalt, dessen großartiges Weltgericht auch dort zu sehen ist. Bei dem berühmten Miserere Allegri's, welches in der Charwoche von den Sängern hier aufgeführt wird, darf bekanntlich kein Instrument mitwirken, aber auch kein forte und kein piano angewendet werden, sondern nur ein crescendo oder diminuendo, das aber auch nicht durch größern oder mindern Stimmaufwand, sondern durch bloße Annäherung und Entfernung der Sänger von gewissen im Fußboden befindlichen Zeichen bewirkt wird. Dr. Sch.

Skalden, alte Volksdichter und Sänger bei den Nationen skandinavischen Ursprungs, bei den kriegerischen Isländern, Dänen, eigentlichen Skandinaviern, Schweden und Norwegern, welche, gleich den keltischen Barden und alten Sängern Griechenlands, das Lob der Götter und die Thaten der Helden besangen, und in Liedern und Gesängen mancherlei Art als Dichter und Lehrer die Cultur ihres Volks zu einer Zeit forderten, wo die bereits vom Gipfel der Cultur herabsteigende Mitwelt in Griechenland und Rom kaum eine Ahnung von ihrem Daseyn hatte. Jeder reiche Herr oder Jarl hielt seinen Skalden, um seine Thaten oder die alten Familiensagen, überhaupt aber alle Arten Gesänge (Bragur, von dem Sängergott Brajo, weshalb die Skalden auch wohl Bragurmenen hießen) bei Tische und anderen festlichen Gelegenheiten vorzutragen. Sie zogen auch mit in den Krieg und feuerten, dem Tyrtäus gleich, durch ihre Lieder die Soldaten zum Kampfe an; waren auch selbst Helden, die ihre eigenen Thaten dann in Liedern besangen. Im 12- und 13ten Jahrhunderte gingen aus den Skaldenliedern die Sagen hervor. Die Skalden bildeten einen eigenen Stand, dessen Einrichtung viel Aehnlichkeit mit dem keltischen Bardenwesen hatte. Sie waren oft bei ihren Königen wichtige Personen, die auch öffentliches Ansehen hatten, weil

in der That ihre Lieder als die ächte Bildung und Kunst des Volks angesehen wurden; nicht leicht versagte ein König einem Sk. eine Bitte; er nahm ihn unter seine Hofleute, zog ihn bei Regierungsgeschäften zu Rathe, schenkte ihm Lehen und unterhielt ihn anständig. Es lag den Königen aber auch Viel daran, von einem solchen Skalden besungen zu werden, und oft setzten sie ansehnliche Belohnungen aus, um einen dichterischen Wettkampf zu veranlassen, wo dann die Verse, die den Preis davon trugen, in Stein gehauen wurden. Dies geschah z. B. mit dem Gedicht, das Hiare, der Sk., auf des Dänenkönigs Frode Tod gemacht hatte (373 nach Chr.) Selbst die christlichen Könige behielten die Skalden bis in das 12te Jahrhundert bei, obgleich diese auch als Christen die heidnischen Bilder und Redensarten in ihren Gesängen beibehielten. Ueberhaupt war die Skaldensprache (Skaldskaparmal) eine merkwürdige Erscheinung im Alterthume, die nicht Allen, sondern nur den Gebildetsten, Königen und Edeln, verständlich war. Sie war eine überaus reiche Bildersprache, die sich auf die Edda gründete und vielleicht ein Erzeugniß der heidnischen Geheimnißlehre war; sie zeichnete sich auch aus durch eine gewisse religiöse Räthselhaftigkeit, die überhaupt durch die ganze deutsche Dichtung hindurchgeht. Wie weit übrigens die Skalden zurückgehen und woher ihr Ursprung anzunehmen sey, ist nicht bekannt; der älteste, dessen Name aufbewahrt ist, heißt Ulfur hinn Dargi (d. i. der Unerschrockene), und der älteste, dessen Lieder noch vorhanden sind, ist Starkader (Sterkoddur), ein Schwede, der in das 6te Jahrhundert gesetzt wird; den letzten finden wir in Island, wo überhaupt die Skaldenkunst im höchsten Flor war; er war Kurle Tordson um 1265. Andere Namen berühmter Skalden sind Thiotholfur hinn Hvieversky, besang den größten Theil der Ynglingssage, von welcher auch Viel Bragi dem Alten und Eyvinder Skaldaspiller gehört; die Sage Harald Schönhaars gehört dem Skalden Thorbiöre Horekloß; andere sind Thorleikur Fagri, Arnorr, Steinr Hardisarson ꝛc. Worm hat in der Literatura runica pag. 220 deren 170 chronologisch verzeichnet. So groß indeß die Anzahl der noch vorhandenen Skaldenlieder ist, namentlich in der Edda, wenn hier auch mit der Zeit etwas verändert, so ist doch eine sehr große Menge noch gar nicht durch den Druck bekannt gemacht, und Sammlungen von Liedern einzelner Skalden hat man gar nicht. Uebersetzt findet man einige Skaldenlieder bei Herder im 8ten Bande der Werke zur schönen Literatur und Kunst. Die Melodien dieser und überhaupt aller Skaldenlieder sind natürlich aber nicht mehr zu ermitteln. Dr. Sch.

Skandinavien — skandinavische Musik. Die drei nordischen Reiche Dänemark, Schweden und Norwegen nebst Island pflegen gewöhnlich mit dem Gesammtnamen Skandinavien bezeichnet zu werden. Betrachten wir demnach hier eine skandinavische Musik, so ist es keine andere als die Musik jener 3 Reiche oder Völker. Ihrer Abkunft und gemeinschaftlichen Grundbildung nach waren dieselben den Deutschen am nächsten verwandt, und wollten wir daher, wäre es anders möglich, eine universelle Geschichte der Musik derselben, und namentlich in ihren ersten Anfängen, geben, so würden wir wahrscheinlich zurückkommen auf die erste musikalische Bildungsgeschichte der germanischen Völker; indeß nahm die Geschichte und geistige Cultur der skandinavischen Völker auch in den früheren Jahrhunderten schon einen ganz andern und auch unter sich verschiedenen Gang, was durch die vielfachen Wanderungen erklärt werden mag, die seit der Bevölkerung des Nordens dahin gemacht wurden, und wir thun aus dem Grunde für unsern Zweck wohl am besten, wenn wir der Musik dieser Völker zunächst im Einzelnen und dann inzwischen mit Hinweisung auf ihren

verwandten, allgemein skandinavischen Charakter unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

I. Dänische Musik. Daß auch die Dänen im grauen Alterthume sangen, ist außer Zweifel; allein wie sie sangen, dürfte sich schwerlich ausmitteln lassen. Die Melodien der alten Skalden sind verhaucht, und was sich etwa noch über ihre Weisen vermuthen läßt, gehört unter den Artikel Skalden. Was man auch forschte, fand und zu finden glaubte, dennoch wird man zugestehen müssen, daß das tiefe Dunkel, das sich überhaupt über das gesammte Alterthum der skandinavischen Lande ausdehnt, nur von einigen Lichtpunkten wunderlich durchblitzt, u. bis etwa zur Mitte des 9ten Jahrhunderts nach Christi Geburt herabreicht. Im Ganzen werden doch Gestalt, Sitte und Sprache für germanische Abkunft der Dänen sprechen. Wie früh die Angelsachsen im Lande waren, ist bekannt; man weiß, daß die cimbrische Halbinsel schon 449 durch die Auswanderung derselben sehr entvölkert wurde. Es muß also auch ihre Gesang- und Tonkunst bereits in den ältesten Zeiten, so weit der Blick reicht, germanisch gewesen seyn. Welche Weisen hingegen ihre älteste Königs- und Götterstadt Lethra (Itleidra, Ledarum), jetzt Leire, zu ihren blutigen Opferfesten und über den Grabhügeln der alten Königsschotten vernommen haben mag, das werden uns die versunkenen Gottheiten nicht zu enthüllen vermögen. Eins ist zuverlässig, daß nämlich die alterthümlich heidnische Urweise hier lange ungestört fortlebte, so daß im 9ten Jahrhunderte das Neue, was durch das Christenthum herbeigeführt wurde, noch keinen festen Fuß fassen konnte. Wie ganz alterthümlich noch in diesem 9ten Jahrhunderte ihre Musik war, geht aus einer Erzählung hervor, welche Girald und Philipp Camerarius mittheilen. In dieser Zeit gab es einen Spielmann, der behauptete, durch seine Lieder die Fröhlichen traurig, die Betrübten lustig, ja sogar die Vernünftigen unsinnig machen zu können. Als das Erich II. vernahm, befahl er dem Sänger, vor ihm zu spielen, und beharrte auf seinem Willen. Da spielte der Mann vor dem Könige nach klüglicher Vorbereitung, und schlug zuvor auf seiner Harfe einen gar tiefen Ton, daß Alle traurig wurden, und im erhöheten Tone ließ er es so lieblich klingen, daß man sich kaum des Hüpfens und Tanzens enthalten konnte. Als er nun endlich eine über alle Maaßen scharfe und ernst durchdringende Melodie schlug und lange mit dieser Weise anhielt, wurden alle Hörer immer grimmiger, und der König sprang auf wie von Sinnen und wüthete unter den Leuten. Der Sänger hatte aber Männer bestellt, die ihn nicht höreten. Diesen gab er ein schnelles Zeichen, daß sie den König fasseten. Dieser aber schlug dennoch Viere todt, obgleich vorher alle Waffen weggebracht worden waren. Mit größter Mühe bemächtigte man sich des Königs, der seine That, wieder zur Vernunft gekommen, schwer bereuete, seinen Sohn zum Statthalter setzte und zur Büßung eine Pilgrimschaft nach Jerusalem unternahm, wo er verstarb. Die Mährchen des grauen Alterthums blüheten also noch im 9ten Jahrhunderte in Dänemark, und liefern den Beweis, daß Musik u. Volk noch im alten Leben sich befanden. Das Christenthum verfing auch noch nicht unter ihnen, die Versuche der Einführung scheiterten, bis es unter Harald Blouzahn 972 dauernd, wenigstens dem Aeußern nach, gelang. — Der Volkssinn hatte sich aber in seine naturfrischen Weisen so kräftig eingelebt, daß die christliche Psalmodie (s. d.) wohl nach und nach in den Kirchen, nur nicht unter dem Volke im gewöhnlichen Leben Eingang fand. Man blieb der alten Liederweise im Ganzen möglichst treu bis mindestens in das 15te Jahrhundert. Aus diesen Zeiten des Mittelalters sind eine Menge Lieder, dem Texte und der Melodie nach, im Munde des Volkes

geblieben, von denen jedoch keine einzige das 13te Jahrhundert rückwärts übersteigen möchte. Es wäre demnach vergeblich, von den ältesten Sängern des Dänenreiches in einer Uebersicht zu handeln, da ihre Namen vereinsamt und abgerissen von ihren Thaten stehen. — Ihre alten Heldenlieder heißen Kiämpe-Viser, also Kämpfer-Weisen. Diese alten, jedoch nur mittelalterlichen Gesänge, etwa vom 13ten Jahrhundert an, hat man öfter, namentlich vom Ende des 16ten Jahrhunderts an, mit Liebe beachtet und verschiedene Sammlungen derselben veranstaltet. Leider fiel es den Sammlern nicht ein, zu den Worten auch die noch immer gesungenen Melodien aufzuzeichnen. Der Uebelstand geht aus der gewöhnlichen, erst in unsern Zeiten etwas beseitigten Mangelhaftigkeit menschlicher Bildung hervor: die Gelehrten waren nicht musikalisch und die Musiker konnten nicht mit der Feder umgehen. Der Erste, welcher, so Viel uns bekannt ist, eine Centurie solcher Lieder bekannt machte, war der Königl. Dänische Geschichtschreiber A. S. Wedel, dem etwa 100 Jahre später, also am Ende des 17ten Jahrhunderts, der Philolog Peter Syv mit einer zweiten Centurie folgte. Damals noch müssen die Melodien zu diesen Gesängen im Munde des Volks gewesen seyn, denn Syv bricht in großes Lob derselben aus und nennt diese alten Tonweisen süße Melodien. Es kam ihm aber nicht in den Sinn, sie durch Hülfe eines Musikers der Nachwelt wahrscheinlich noch reiner zu retten, als dies später möglich war. Auch der gelehrte Corvinus lobt sie in seinem Heptachordum Danicum mit Feuer, und behauptet ausdrücklich, daß noch zu seinen Zeiten viele Ueberbleibsel dieser mittelalterlichen Melodien vorhanden waren. Hätte er aber keinen Nebenzweck dabei gehabt, so wäre gewiß auch die einzige Melodie, die er noch giebt, weggeblieben. Eine zweite dieser Melodien hat uns Resenius in seiner Descriptio Samsoae 1675 mitgetheilt. Die deutschen Textbearbeiter, namentlich Grimm, übergehen wir hier. Erst in neuerer Zeit wurde das Bedürfniß fühlbar, diese alterthümlichen Weisen bestmöglichst vom Untergang zu retten. 1812 bis 1814 wurde eine Sammlung dieser dänischen Heldenlieder mit den Melodien von Abrahamson, Nyerup und Rahbeck besorgt. Die 4 ersten Bände enthalten 222 Lieder, die jedoch auf neuere Art bearbeitet worden sind, was nicht wünschenswerth ist. Der 5te Band soll 60 Melodien enthalten, dänische, norwegische und farröer, von Verschiedenen gesammelt. Allein auch hier heißt es, sie sind von einem ausgezeichneten Tonkünstler verbessert worden, da die Melodien durch Abschriften und mündliche Ueberlieferung verderbt worden sind. Daß durch solches Verbessern nichts als Verschlimmern herauskommt, weiß man aus vielfältiger Erfahrung. Dazu hat auch noch die beigegebene harmonische Begleitung (mit Clavier) das Ihre beigetragen. Dennoch ist die Sammlung äußerst wichtig. Wir finden die skandinavischen, am allermeisten die dänischen, Melodien ächt deutsch. Unser heutiges Dur und Moll wechselt nach alter Weise ohne irgend eine genaue Bestimmung. Dennoch hat die Zeit ohne Zweifel manches sonst weit Schwankendere nach neuerer Zeit umgewandelt. Eine hervorstechende Eigenheit haben diese Lieder durch den ihnen zugehörigen Omquäd. Quad heißt die Melodie des Liedes, was der Sänger vorträgt, was rhythmisch gemessene, wenn gleich nicht genau geregelte Zeiten hatte, die sich gegenseitig auf einander bezogen, entweder nur durch Assonanzen, wie die älteren meist, oder durch Reime geschmückt. Der Omquäd ist, was um die Melodie ertönt, eine Art Refrain oder Zwischengesang, den die Zuhörer oder irgend ein das Volk vertretender anderer Sänger vortragen. Die Worte dieses Zwischengesanges, worin das Volk seine Meinung ausspricht, sind unrhythmisch, wie ein Einfall, der nicht selten scherzhaft ausfällt. Zwar kann Aehn-

liches von nicht wenigen Völkern, die noch dem Naturstande nahe stehen, angegeben werden, und das Ephymnion der Griechen möchte hieher zu rechnen seyn; allein als feststehende, ziemlich als Regel geltende Allgemeinsache wird der Omquäd vorzüglich hier gefunden. Auffallend ist noch der schöne, sichere Rhythmus der Melodien, vollkommen dem deutschen gleich, wodurch sie sich von den galischen Gesängen eben so sehr wie von den Psalmodien der Kirche unterscheiden, mit welchen sie gar Nichts gemein haben. Der Omquäd beweist, daß man den Gesang vorzugsweise als Veredlung der Geselligkeit liebte. — Von der Reformation an hob sich Dänemarks Bildung mächtig; immer enger schloß man sich deutschen Bestrebungen an; die Musik blieb nicht zurück. Die Könige gaben Gesetze, daß Musik in allen Schulen gelehrt und geübt werden sollte. Schon 1478 war zu Copenhagen die Universität gestiftet worden. Außer vielen Gymnasien entstanden nach und nach auch viele Seminarien, z. B. zu Tondern in Schleswig, zu Borris in Jütland, zu Westerborg auf Laaland, zu Brahe-Trolleborg, Skaarup ꝛc. Die Königl. Academie zur Beförderung der schönen Künste besteht seit 1734. Um 1745 beförderten vorzüglich die beiden Minister, die Grafen Bernstorf u. Moltke, so wie der König Friedrich V. Künste und Wissenschaften ungemein. Graf Bernstorf hatte den mehr theoretisch als praktisch tüchtigen J. Adolph Scheibe zum Capellmeister erhoben und den König dahin gebracht, daß er seine Einwilligung zur Unterhaltung eines guten Orchesters gab. Von jetzt an wurden deutsche und italienische Opern aufgeführt. Als Giuseppe Sarti 1756 nach Copenhagen kam u. am Hofe unterrichtete, wurde es ihm leicht, seinen weit gelehrtern Gegner zu verdrängen, da Scheibe in seinen Compositionen weit mehr Schule als Talent bewies. Er wurde pensionirt und Sarti an seine Stelle gesetzt. Beim Volke wollten jedoch die leichten italienischen Opern keinen rechten Anklang finden, so daß Sarti 1768 seinen Posten aufgab. Weit größeren Einfluß auf Dänemarks Musikbildung verdienten sich die Deutschen, z. B. J. A. P. Schulz, der berühmte Liedercomponist, seit 1787 K. Capellmeister, dessen Opern und Cantaten gleichfalls bedeutend wirkten. Ihm folgte 1795 der schon beliebte F. L. Emil Kunzen, dessen deutsche und dänische Opern ungemein ansprachen, wie seine Kirchenwerke. Noch machte er sich verdient durch Einrichtung einer Wittwenkasse der Tonkünstler, die vorzüglich durch Concerte sich erhält, wie überall in der Regel, wo dergleichen nützliche Einrichtungen begründet sind. Einige versichern, Schulz habe sich schon um die Einführung der Concerte für Musikerwittwen sehr verdient gemacht: dann wären sie durch Kunzen nur gesichert und gehoben worden. Da die Vocalmusik unter der Instrumentalmusik stand, übernahm dieser außerordentlich thätige und rechtliche Mann den Vorstand der Singschule, und hatte die Freude, die Kunst des dänischen Gesanges bald gehoben und sein Verdienst von Allen anerkannt zu sehen. Nach seinem Tode 1817 glaubte man nicht besser für die Vervollkommnung sorgen zu können, als daß man den Hrn. Siboni (Tenor) als Director der Singeschule 1819 anstellte. Anfangs schien die Sache vortheilhaft; allein da dieser italienische Sänger nur eben italienische Singweise liebte und noch liebt, die weder den Stimmen noch den Anlagen der Dänen zusagt, so spürte man das Nachtheilige seines Einflusses bald immer mehr, und noch jetzt so sehr, daß sich bereits nicht wenige Vaterlandsfreunde gegen die mehr schädliche als nützliche Verwaltung des nun bejahrten Mannes öffentlich erhoben haben. Unterdessen, etwa seit 1812, haben sich Weyse und Schall, der Erste als genialer Componist für Kirche und Oper, der Andere als Balletcomponist und Concertmeister, ausgezeichnet; Beide wurden vom König zu Rittern

erhoben. Auch Kuhlau gewann durch seine Operncompositionen und Instrumentalwerke guten Einfluß und Anerkennung. Operntexte lieferten vorzüglich Baggesen, Thaarup und Oehlenschläger. — Concerte waren in gutem Flor, namentlich die Concerte der K. musikalischen Academie, der harmonischen Gesellschaft und des Clubbs, die als die wohlfeilsten am meisten besucht waren. In neueren Zeiten beklagte man sich oft, daß man selten oder gar nicht ganze Sinfonien tüchtiger Meister höre, und daß der Geschmack mehr tändelnd geworden sey. Auf der Bühne war Auber vorzugsweise begünstigt, wenigstens von der Menge. Fremde Virtuosen von Bedeutung machen oft gute Geschäfte. — Die allermeisten und besten Componisten Dänemarks waren lauter Deutsche. Selten ist es, daß ein Däne als Componist sich hervorthut; wahrhaft große vaterländische Tonsetzer giebt es nicht. Dr. Sörensen (geb. zu Glückstadt 1767), ein Schüler des Capellmeisters Schulz, gab dänische und deutsche Lieder u. einige fugirte Motetten heraus, u. der dänische Cammermusiker Schiörring, Schüler des Capellmeisters Ph. Em. Bach, ließ 1783 ein allgemeines dänisches Choralbuch erscheinen, das 1794 vereinfacht, meist mit Bach's Bezifferung, gedruckt wurde. Er besitzt eine ansehnliche musikalische Bibliothek und ist musikalischer Literat. Der neueste angesehene Componist ist der Concertmeister Clausen Schall, welcher, außer Balletten, dänische Operetten und Concerte schrieb, unter Anderem 58 Exercices für die Violine (1801), worunter schon ein schönes Adagio auf der G-Saite vorkommt.

II. Schwedische Musik. Wie in Dänemark, und noch weniger fast, hat auch in Schweden die Musik nie eine bedeutende Höhe erreicht. Die Ursache davon mag in der Natur des Landes selbst liegen, welches ungeachtet seiner großen Ausdehnung doch nur von einer verhältnißmäßig kleinen Anzahl Menschen bewohnt wird, die bei aller ihrem Lande eigenthümlichen Leichtigkeit der innern Communication doch nicht im Stande sind, mehr als nur wenige Punkte in ein helleres Licht der Kunst zu stellen. Und ein noch größeres Hinderniß, welches den Bildungsstrom hemmen muß, möchte wohl das seyn, welches unter dem nordischen Himmel jeder emporstrebenden Kunst entgegensteht, nämlich die harte Nothwendigkeit, wodurch der Geist des Volks von jenem schöneren und edleren Gegenstande abgeleitet und nur den allernächsten Bedürfnissen zur Existenz zugewendet wird. Die wenigen Mußestunden füllt bei den niedern Ständen zum Theil ein zu lautes, rauschendes Vergnügen, als daß die stille Muse sich in ihre Mitte wagen sollte. Bei dem Mittelstande ist sie wohl öfter zu finden; aber die Augenblicke, wo sie einzelnen, in sich selbst gekehrten Gemüthern erschien, waren immer vorübergehend, und die seltene Erscheinung konnte keinen dauernden, lebendigen Kreis um sich bilden, da ein Jeder zu voll von seinem alltäglichen Thun und Treiben war, als daß er mit ganzer Liebe sich diesem zarten Wesen hätte zuwenden können. Von den höheren Ständen wird musikalische Bildung zwar in Schweden wie in anderen Ländern gefordert; sie muß da sogar oft ganz unfreiwillig erscheinen, doch auch nur in einer Modetracht, von deren Zwang ihr Leben und Wirken beschränkt wird, und welche keine Spur einer nationalen Eigenthümlichkeit entdecken läßt. Die Kirche hat in Schweden keinen Einfluß auf Musik. Die geistlichen Lieder, in den Städten wie auf dem Lande von einer Orgel begleitet, werden vom Volke mitgesungen, so gut als das Ohr dabei folgen kann. Oefter aber wird der Organist, besonders auf dem Lande, ganz unbeachtet gelassen, und es entstehen zuweilen Mißtöne, welche den Gebildeten auf das Unerträglichste in der Erbauung stören; und dann beschränkt der schwedische Ritus die heilige Musik lediglich auf

den Choral. Auch von Singschulen der Art, wie man sie in Deutschland und Italien, auch in Frankreich, antrifft, ist in Schweden nicht die Rede. Zwar sind bei den Universitäten und Gymnasien Musikdirectoren und bei den Trivialschulen Cantoren angestellt; allein die Ersteren leisten bis jetzt sehr Wenig außer einer dürftigen Unterweisung angehender Küster und Organisten, und von den Letzteren wird nur ein wöchentlich paarstündiger Unterricht der Schuljugend im gewöhnlichen Gesange gefordert. — So stellt sich Schweden im Allgemeinen von seiner musikalischen Seite dar, wenn man die äußeren Erscheinungen der allgemeinen musikalischen Bildung, die Musik als ausgebildete, von dem gemeinen Leben abgesonderte Kunst ins Auge faßt. Das macht denn auch jeden historischen Rückblick überflüssig, wenn das nicht in dieser Hinsicht hier gelten soll, wie es aber kann, was bereits oben, in dem vorhergehenden Abschnitte dieses Aufsatzes, über die alte dänische Musik gesagt wurde. Nur wenn wir der schwedischen Musik bis dahin folgen, wo sie in inniger Verwachsung mit dem ganzen Nationalcharakter erscheint, bis zum Volksliede, gelangen wir auch in dieser Beziehung zu erfreulicheren Resultaten. — Wer sich in die furchtbare Stille der nordischen Natur hineinwagt, wird in Bergen und Thälern Töne vernehmen, die in die tiefsten Tiefen der Gemüther dringen, so daß er glauben möchte, an der Urquelle aller Musik und Poesie zu seyn. In dem Munde des Volkes leben diese Klänge, die sich bis jetzt der Gewalt einer unzarten Entwickelung entzogen haben, noch fort; sie sind nicht als todte Kunstprodukte aus längst verflossenen bis zu jetzigen Zeiten herübergetragen worden, sondern blühen noch als lebendige Erinnerungen merkwürdiger Ereignisse. Wohl erst in den letzten 100 Jahren haben sie aufgehört, das Eigenthum der ganzen Nation zu seyn, und sind nur dem treueren Gedächtnisse der niederen Stände geblieben. Weil aber auch diese die Einwirkung einer verkünstelten Bildung erfuhren, und die flachen Modegesänge des Tags die alten Lieder zu verdrängen drohten, entschlossen sich zwei geistvolle Männer, Geyer und Afzelius, solche Volkslieder zu sammeln u. herauszugeben. Diese Sammlung, welche 1814 erschien, füllt 3 Octavbände, und 1 Melodienbuch, mit Clavierbegleitung, vom Capellmeister Häffner, bildet den vierten. Nur die Furcht, daß diese Gesänge ganz in Vergessenheit gerathen möchten, konnte die Herausgeber bewegen, sie aus ihrem lebendigen Heiligthume, dem Herzen des Volks, hervorzuziehen und dem todten Papiere anzuvertrauen. In Wahrheit das Element dieser Lieder ist nicht das Papier, sondern die frische Luft, der Wald und die ganze nordische Natur. Jahrhunderte lang haben sie, fast die einzige Musik der Schweden ausmachend, nur in den melodischen Wellen des Gesanges gelebt; Geschlechter auf Geschlechter haben in ihren einfachen Tönen einen Ausdruck ihrer Gefühle gefunden, und ihre öffentliche Darstellung für die Kunstkenner ist eigentlich nur eine Strandung auf dem Trockenen. In der nordischen Volksdichtung treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne jedoch darum weniger wirksam zu seyn. Sie kann deshalb, mit den Dichtungen anderer Nationen verglichen, im Anfange streng und hart erscheinen: ein Eindruck, der an die Erzählung Alfieri's erinnert (in seinen Memoiren) von dem erhabenen Schrecken, der ihn unter dem skandinavischen Himmel bei Wahrnehmung der außerordentlichen Stille, die in der nordischen Natur herrscht, überfiel. In der alten nordischen Natur-Poesie ist das Verhältniß zur Natur merkwürdig. Man sieht, daß der Mensch hier nicht in ihrem Schooße mit kindlicher Zuversicht und Genuß wie an der Mutter Brust ruhen darf. Er stellt sich ihr entgegen, wie Macht gegen Macht, oder vielmehr wie Geist gegen Geist; denn der ganzen

Natur, die ihm in stummer Härte entgegentritt, giebt er Geist und Absicht, um gegen Seinesgleichen streiten zu können; und die großen Wälder und Ströme, das Meer, die Höhen des Gebirgs und die metallreichen Tiefen der Erde hat er mit eigenen Mächten bevölkert, weil sie im Norden mehr als irgend anderswo sich als solche fühlen lassen. Daher die Zauberkraft, welche die nordische Poesie durchströmt, da wo sie noch in den alten Runen Odins lebt; daher die Eigenthümlichkeit, daß das nordische Lied sich niemals bei Naturbeschreibungen aufhält, außer wenn es die Gewalt beschreibt, die der Mensch mit einer Art poetischer Allmacht über sie auszuüben vermag. So findet man oft auf das Anmuthigste die wunderbare Macht der Harfenklänge dargestellt, die Alles zur Blüthe hervorrufen und auf die lebendigen Wesen noch erstaunlichere Wirkungen machen: eine merkwürdige Eigenthümlichkeit sowohl in historischer als poetischer Hinsicht, denn sie hängt mit der inneren Sehnsucht nach einem mildern Himmel, nach Sonne, die von Alters her den Nordländer gegen Süden trieb, zusammen, und sie zeigt sich auch bei den neueren u. gebildeteren nordischen Skalden, die vor Anderen das Vermögen zu besitzen scheinen, aus ihrer eigenen Seele einen unendlichen Frühling hervorzuzaubern. Alles, was man von dem Contraste des Nordens und Südens, oft mit einer Art Verachtung gegen ersteren, spricht, ist leeres Geschwätz, wenn man nicht zugleich ihren Zusammenhang versteht. Wie die Extreme sich immer berühren, so steht der Norden dem Süden am nächsten. Ueberhaupt zeigen sich in der nordischen Poesie die größten Contraste; sie ist in ihrem innersten Wesen durchaus tragisch, sogar in ihrer Ironie und Lustigkeit. Die Macht, die Tiefe und das Feuer der Fantasie, die noch Erbtheile aus Odin's Burg sind und hörbar in der ehernen Brust der Skalden grauer Vorzeit walten, liegen auch in den einfachen Formen der nordischen Romanze, u. bringen da eine um so größere Wirkung hervor, indem sie völlig unbekannt mit ihrer Macht sind. Aber wirklich entzückend ist sie da, wo diese Eigenschaften von dem Geiste des Christenthums gemildert hervortreten. Und dieselbe Eigenthümlichkeit, welche sich in der Poesie jener Romanzen offenbart, spricht sich auch, und noch deutlicher und kräftiger, in ihrer Musik aus. Besonders geben die Omquaden (Refrains) jenen durchdringenden tragischen Ton an, der um so vernehmlicher wird, da sie jedes Lied beschließen. In der Zeitschrift „Sibea," welche zu Upsala erscheint, hat der Capellmeister Häffner einer ganz besondern Scala erwähnt, die, seiner Behauptung nach, jenen Gesängen zu Grunde liegen soll. Sie kommt der äolischen in der alten Kirchenmusik am nächsten, nur mit dem Unterschiede, daß der sechste und siebente Ton von dem Volke etwas höher gesungen wird. Auch findet in den ächten Liedern keine Fortschreitung durch verminderte oder übermäßige Intervalle statt. Dies ganz genau zu bestimmen, wird indessen große Schwierigkeit haben, da man nicht weiß, wie weit man sich auf die Reinheit der ungeübten Stimmen des Volks verlassen kann. Die schwedischen Volkslieder gehorchen nicht den Gesetzen einer ausgebildeten Kunst; aber wenn es Jemand verstände, diese auf sie anzuwenden, so würden sie die Probe wohl bestehen, da sie als Kern aller Kunst nicht nur die ganze mannigfaltige Ausbildung, sondern zugleich die daraus entstehenden Gesetze selbst in sich fassen. So wie sie nun sind, gehören sie der freien Natur an, in welcher sie entstanden, und dem Volke, zu dessen Ausbildung und Freude sie beigetragen, und von dessen einfachem Gemüthe sie am Ende auch nur allein recht begriffen werden können. — Neben diesem Schatze von Volksgesängen der Schweden verdient auch noch deren und vielleicht noch größere Menge von Volkstanzmelodien erwähnt zu werden. Man muß sich von der

gewöhnlichen Benennung dieser Tänze, Pälsku (eigentlich Polonaise), nicht verleiten lassen, ihren ächt skandinavischen Ursprung zu bezweifeln. Die schwedischen Volkstänze haben mit den polnischen Nichts gemein als den $^3/_4$-Takt; sonst sind sie ihrem Charakter nach ganz verschieden von diesen. Sie stehen in enger Verwandtschaft mit den Volksliedern, und haben mehr als ein Mal ihre elegisch-weichen Melodien den älteren und neueren Dichtern, welche sich in der Nachahmung der nordischen Romanze versucht, zur poetischen Unterlegung dargeboten. So ist z. B. die überaus schöne u. wunderbare Melodie, worauf der Dichter Afzelius die glückliche Romanze von Necker (auch Strömkarl) gedichtet, ursprünglich ein schwedischer Volkstanz, so auch die eben so gelungene Romanze desselben Dichters „Skades Klagan" (die Klage Skades). Uebrigens sind jetzt die Volksdichter in Schweden meist verstummt; nicht so aber die Volkscomponisten. Diese schöpfen noch aus ihrer unversiegbaren Quelle, dem nordischen Gemüth, und haben sie bis auf den heutigen Tag rein und unverfälscht bewahrt. So wissen die fröhlichen schwedischen Bauernbursche unter sich mehr als einen großen Namen zu nennen, der ihnen in ihrer erheiternden Kunst als unerreichbarer Stern vorschwebt, und darum haben die gebildeten Musiker Schwedens diese musikalischen Naturalisten noch jetzt zu beneiden. 400 schwedische Tanzmelodien sind auch gesammelt, in Noten gebracht und um 1820 in Stockholm gedruckt worden. — Gehen wir nun zu der specielleren Gestaltung der Musik in Schweden als eigentliche Kunst über, so ergiebt aus den zu Anfange dieses Aufsatzes bereits angedeuteten Landes- und Volksverhältnissen, daß es nur eine geringe Auswahl von Künstlern und eigentlichen Kunstliebhabern besitzen kann, u. die erste Folge hievon wieder ist, daß es gar großen Schwierigkeiten unterliegt, Kunstvereine irgend einer Art zusammen zu bringen; und diese sind doch das hauptsächlichste und fast einzigste Mittel, eine allgemeinere musikalische Bildung zu erreichen. Wie stark indessen die Neigung der Schweden überhaupt zu solchen Vereinen ist, beweisen die jährlichen Entstehungen neuer solcher Gesellschaften, wenn dieselben meist auch aus Mangel an Kräften eben so bald sich wieder auflösen müssen. Der einzige Ort, wo man nicht mit solchen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, ist Stockholm, wo die Residenz schon manches Hinderniß der Art aus dem Wege räumt, und wo denn auch eine glänzende Ausnahme gegen das ganze übrige Schweden statt findet. Schon seit 1772, also früher ehe Stockholm noch eine Oper hatte, besteht hier eine „Königl. musikalische Academie," in welcher jährlich eine gewisse Anzahl Schüler in der theoretischen u. praktischen Musik unterrichtet werden. Die Academie genießt den Schutz des Königs und hat in dem Grafen Sköldebrand einen thätig wirkenden Präsidenten. Wir halten sie für den einzigen und kräftigsten Träger der Musik in ganz Schweden, der auch im Auslande die höchste Achtung verdient und wirklich genießt. Sie zählt neben den ordentlichen ꝛc. Mitgliedern auch viele Ehrenmitglieder im Auslande, unter denen wir nur die großen Künstler Beethoven, Cherubini, Spontini, Seyfried, Romberg, Schneider, Ries, Weber ꝛc. namhaft machen. Besondere Aufmerksamkeit verdient in solcher Hinsicht auch das Bestreben der seit 1822 ohngefähr in Stockholm existirenden, nur aus Dilettanten bestehenden Gesellschaft Harmoniska Sällskapat, welche wohl wenigen andern dergleichen Vereinen nachstehen möchte. Zu den größeren Unternehmungen derselben gehören: die Aufführung des Mozart'schen und Cherubini'schen Requiems, der großen Messe von Beethoven, und der großen Sinfonien des Letzteren. Ferner giebt der Concertmeister Beer in der Regel jeden Winter musikalische Soiréen, wo man sich, außer der Quartett-

musiken von Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Fesca, Spohr u. A., auch einiger Compositionen für das Pianoforte erfreut. Aehnliche Abendunterhaltungen werden auch von dem Pianisten Passy veranstaltet. Nicht minder sind die öffentlichen Concerte häufig; ja die Concertgeber selbst klagen wohl gar über deren Menge. Die musikalischen Vereine in Karlskrona und Karlstadt haben seit ihrer Entstehung mit allen Kräften gegen eine Menge von Schwierigkeiten kämpfen müssen. Glücklicheren Erfolg hatten die beschränkteren Unternehmungen öffentlicher Quartette in Linköping, Upsala, Norrköping und anderen Provinzial-Städten. Geistliche Musik findet, im Ganzen genommen, in Schweden keine kältere Aufnahme als in anderen Ländern, doch ist die Zahl der Werke, welche in dieser Art zur Aufführung kommen, sehr gering: Haydn's Schöpfung u. das Requiem von Mozart oder Cherubini sind die beliebtesten. Des verdienstvollen Capellmeisters Häffner Versuche, das Publikum mit älteren u. neueren deutschen u. italienischen Meisterwerken bekannt zu machen, sind meistens ohne Erfolg geblieben. Die erste Oper erhielt Stockholm im Jahre 1773: es war „Thetis et Pelée" von Utini. Seitdem sind die besten italienischen, deutschen und französischen Werke zur Aufführung gekommen, und die Gluck'schen Opern wurden zu Gustav III. Zeiten in Stockholm so gut gegeben, daß man sie damals nur in Paris besser sehen und hören konnte. Das große Opernhaus (stora Operan) wurde aber erst 1782 gegründet, und Naumann's „Cora und Alonzo" eröffnete es. König Gustav III. gab den Plan zu der Oper „Gustav Wasa," welche, von dem Dichter Kellgren poetisch und von Naumann musikalisch bearbeitet, mit außerordentlicher Pracht und unerhörten Kosten 1786 zum ersten Male gegeben wurde. 1787 wurde „Electra" von Häffner u. 1788 „Gustav Adolph" vom Abt Vogler gegeben. Dieser und Kraus waren zu jener Zeit Capellmeister bei der Oper u. Häffner Hofcapellmeister. Mit dem Tode Gustavs III. ging die glänzende Kunstperiode Schwedens zu Ende, so kurz sie gewesen war; durch dies unglückselige Ereigniß, das die musikalische Kunst in ihrer Blüthezeit traf, wurde jeder Nachklang nur eine forttönende Dissonanz, deren Laut durch eine ganze Reihe von Jahren vernehmbar blieb. Erst 1812 kamen die Mozart'schen Opern nach Schweden. Die „Zauberflöte" machte den Anfang, u. einige Jahre nachher wurde „Don Juan" mit Enthusiasmus empfangen. Der damalige Capellmeister Dupuis, auch als Sänger und Schauspieler ausgezeichnet, gewann durch seine geniale Darstellung das Publikum schon, noch ehe es sich mit den Schönheiten der Composition selbst vertraut gemacht hatte. Kurz darauf wurden „Titus," „die Entführung" und „Figaro's Hochzeit" gegeben. Die „Vestalin," der „Freischütz," „Jessonda," „Ferdinand Cortez" kamen um 1824 an die Reihe. Auch Rossini fand durch Deutschland den Weg über die Ostsee, und einige von seinen Opern sind in Stockholm, jedoch ohne sonderliches Glück, aufgeführt worden. Das Sängerpersonal war ehemals ausgezeichnet; jetzt läßt es Manches zu wünschen übrig. Das Orchester gehört dagegen zu den besseren. Sein Vorsteher jetzt ist Beerwald. Mehrere deutsche Künstler wirken an verschiedenen Instrumenten darin mit. Von einheimischen sind besonders der Clarinettist Crusell u. der Violinist Beerwald ausgezeichnet An Componisten ist Schweden nicht sehr reich. Frigell, Lehrer der musikalischen Theorie bei der Königl. Academie, schrieb ein Oratorium und mehrere geistliche Cantaten; Ahlström, der Redacteur der musikalischen Zeitschrift „Musikalist Tids fördrife," mehrere Instrumentalwerke; Struwe mehrere Opern und Operetten; Crusell, der beliebteste Componist in ganz Schweden, Vieles für sein Instrument; und Beerwald Quartette und Sachen für

Pianoforte. Unter den übrigen sind nennenswerth: als Claviercomponisten Byström, Skramstad und Passy, und als Liedercomponisten Arhen von Kapfelman, Nordblom, Blidberg, Liedblad und Lundberg.

III. Norwegische und Isländische Musik. Ueber diese ist nach dem Bisherigen Wenig oder gar Nichts mehr zu bemerken. Die Musik in Norwegen ist ganz dieselbe wie in Schweden. Als eigentliche Kunst geübt wird sie wohl nur in Bergen und Christiania: Städte, welche mit dem Auslande noch in lebendigster Berührung stehen. Doch ist auch das, was geschieht, noch zu gering, als daß es hier einer nähern Erwähnung verdiente. Ueber die Musik in den nördlichsten Gegenden, bei den ganz uncultivirten Eskimo's ꝛc., siehe diesen Artikel. Die Isländischen und Norwegischen Volkslieder aus alter Zeit haben sich nicht erhalten, weil sie nicht aufgeschrieben wurden; doch waren aus denselben mehrere Anklänge in die eddischen Lieder übergegangen, wie man noch aus schwedischen und dänischen Volksliedern des Mittelalters sieht, deren Ursprung in alter Zeit, im Zeitalter der Skalden zu suchen ist, denn Helden- u. Götterthum blickt allenthalben durch. Von Island nach Norwegen gebracht wurden jene Gesänge auch niemals ganzes Eigenthum des Volks, sondern sie blieben meist eine Unterhaltung des Hofs und der Großen; daher man auch unter allen erhaltenen und später aufgefundenen nordischen Liedern keine eigentlich norwegischen entdeckt hat. F. und S. G.

Skindapsos, ein Instrument der alten Griechen, welches nach Ptolomäus von Skindapsus aus Eretria erfunden wurde; von dessen eigentlicher Beschaffenheit aber man sonst keine genaueren Nachrichten findet.

Skolien, waren die Tisch- oder vielmehr Trinklieder der alten Griechen. Diese Lieder wurden von dem Worte σκολιος (schief, verschränkt, gewunden) also genannt. Es herrschte in Griechenland der Gebrauch, daß nach den Gastmählern und nach Beendigung der gewöhnlichen Loblieder zu Ehren der Götter, welche die ganze Gesellschaft sang, das Trinkgelag begann, und dabei von einzelnen Gästen Gesänge angestimmt wurden. Ein Jeder sang, wenn ihn die Reihe traf, mit einem Myrrthen- oder Lorbeerzweige in der Hand, welcher, nach dem Range, den man bei der Tafel einnahm, aus Hand in Hand immer zum nächsten Nachbar überging, — ein Rundgesang. Als die Tonkunst zu einer größern Vollkommenheit gediehen war, und man sich bei den Gastmählern zur Begleitung des Gesanges der Leyer bediente, wurden zur Ausführung der Trinklieder musikalische Talente und Kenntnisse erfordert, welche natürlicher Weise nicht Jeder haben konnte. Nur die hiezu Geschickten waren nun im Stande, bei Tische zu singen, und ihre Lieder nannte man Skolien, um entweder, wie Plutarch schreibt, dadurch anzudeuten, wie schwer ein solches Lied zu singen sey, oder, nach Anderer Meinung, die unregelmäßige Lage derjenigen, welche sangen, anzuzeigen, oder nach dem unregelmäßig abwechselnden Gange des Gesanges von Einem zum Andern. Sie hatten meist nur eine Strophe, und Terpander aus Antissa (650 v. Chr.) gilt für ihren Erfinder; der Inhalt dieser Lieder war sehr verschieden, oft ernsthaft und moralisch, z. B. Aufforderung zur Vaterlandsliebe, öfter noch satirisch und humoristisch, und nicht selten waren Liebe, Wein und froher Lebensgenuß die Gegenstände, welche besungen wurden. Eine Sammlung von Skolien gab Ilgen 1798 heraus. Sehr berühmt ist das Skolion auf den Harmodios, den Tyrannenmörder. Auch in neuerer Zeit pflegen Trinklieder wohl Skolien genannt zu werden. 48.

Skydanek, Joseph, Chorregent zu Laun in Böhmen, geboren zu

Melnik, kam in seiner Jugend nach Prag, wo er sich unter dem berühmten Seeger zu einem trefflichen Organisten und Clavierspieler ausbildete. Dann ging er nach Melnik zurück, und erhielt endlich den Ruf nach Laun, wo er aber schon in seinen besten Jahren um 1770 starb. Er hat mehrere vorzügliche Claviercompositionen hinterlassen, von denen namentlich die Sonaten sehr geschätzt werden.

Slatkonia, Georgius, vierter Bischof an der Stephanskirche zu Wien, auch Geheimerrath und Hofcapellmeister Kaisers Maximilian I., geb. zu Krain 1456, war nach Versicherung Cuspinian's einer der größten Tonkünstler seiner Zeit. Man findet ihn daher auch in dem von Hans Burgmayer in 135 Holzschnitten abgebildeten Triumphbogen des Kaisers als Archimusikus, sitzend auf einem Staatswagen, den Hofpoetenstab zur Linken und die vor ihm hergehende Musikbande dirigirend, unter ihm der Ehrenbeiname Apollo ꝛc. Er starb am 26sten April 1522. Sein Grabmal befindet sich in der Stephanskirche zu Wien neben dem Altare des Briccius.

Slawjk, Joseph, wurde am 1sten März 1806 zu Ginetz im Berauner-Kreise des Königreichs Böhmen geboren. Sein Vater, früher in Wien seßhaft, wo er vom Unterricht ertheilen auf dem Clavier, der Violine und dem Violoncell sich ernährte, erhielt durch die Fürsprache des verst. K. K. Oberst-Kämmerers, Grafen Rudolph von Webna, den Schullehrerdienst zu Ginetz; dort verheirathete er sich, und Joseph war der allererste Ehesegen und Liebling der beglückten Eltern. Dieser bekam schon im 4ten Jahre eine kleine Geige in die Hand, worauf er fleißig üben mußte, fast unglaubliche Fortschritte machte, und nebstbei auch im Gesang, auf dem Clavier und der Orgel unterwiesen wurde. Des Grafen Secretär, Namens Prell, hörte den Kleinen, als er das 8te Lebensjahr erreicht hatte, ließ ihn bei seinen Abendunterhaltungen Quartette von Krommer, Rode, Giarnowich u. A. vortragen, und empfahl des Knaben seltenes Musiktalent seinem Herrn, der ihn denn auch, was dem Vater zu erschwingen unmöglich gewesen seyn würde, auf eigene Kosten zur Ausbildung in das Prager-Conservatorium schickte. Beim Probe-Spiel legte ihm der Director, Friedr. Dyonis Weber, eine der schwersten Kreutzer'schen Etuden vor, und er löste — prima vista — diese für seine Kräfte beinahe herkulische Aufgabe in einer also überraschend befriedigenden Weise, daß er unverzüglich als Zögling des zweiten Jahrgangs eintreten durfte. Was Slawjk unter Professor Pixis Anleitung geworden, hat die Folgezeit der Welt kund gethan. Noch während seines Lehrkurses componirte er Variationen, ein Quartett und ein Concert, worüber sein Meister sich äußerte: „daß er gar nicht begreife, wie man solch' tolles Zeug niederschreiben könne, was kein Mensch zu spielen vermöge." Nach seiner Entlassung verzichtete er auf mehrere vortheilhafte Anträge; denn er wollte nur ungestört seiner Kunst leben. Um die beabsichtigte Reise nach Wien bestreiten zu können, gab er ein ergiebiges Abschieds-Concert, bewies, daß „das tolle Zeug" dennoch auszuführen sey, u. langte im Februar 1825 in der Kaiserstadt an. Auch dort introducirte er sich mit einem Concert, und erregte ungeheure Sensation; selbst Mayseder erstaunte, nannte den kühnen Jüngling einen zweiten Lipinsky und beeilte sich, dessen persönliche Bekanntschaft zu machen. Als aber endlich S. im Jahre 1828 zum ersten Male den König aller Violinisten, als er Paganini zu hören so glücklich war, da sah er in ihm das bisher ungekannte Ideal seiner Wünsche verwirklicht, und sein einzig Streben ging nunmehr dahin, dereinst dies riesige Vorbild zu erreichen. Wie viele einsame Stunden des Tags und der Nacht mag er wohl geopfert haben, um jene schwindelnde Kunsthöhe zu erklimmen, auf

welcher wir ihn bereits während seines kurzen Erdenwandels erblickten! Aber auch Paganini, der eben nicht leicht zugängliche, gewann den für ihn glühenden Jüngling herzlich lieb; durchschaute mit prüfendem Kennerauge, was noch im Verborgenen keimte und reifte; enträthselte ihm selbst manches Geheimniß; machte ihn mit manchen Vortheilen bekannt und gestattete, was sonst Keinem, daß er ihn zu allen Zeiten besuchen, ja sogar seinen, freilich nicht allzuhäufigen Privat-Uebungen beiwohnen durfte. Bald nach Paganini's Abreise eilte auch S. mit den gesammelten Sparpfennigen nach Paris, um von den dortigen Meistern ebenfalls zu lernen, namentlich von dem großen Baillot. Er fand die freundlichste Aufnahme, volle Anerkennung und reichliche Unterstützung. Noch während seines Aufenthalts in Frankreichs Hauptstadt erhielt er das Dekret als wirkliches Mitglied der K. K. Hofcapelle von Wien aus zugesendet; er kehrte ungesäumt zurück zu seinem Dienstgeschäft, und konnte, bei gesicherter Existenz, von jetzt an einzig dem Studium seines Instruments sich weihen. Wie er nun aber, nach zweijähriger Zurückgezogenheit, wieder einmal öffentlich auftrat, war er ein ganz Anderer, in Wirklichkeit ein verjüngter Paganini geworden: Alles, was dieser geleistet, ja vielleicht noch Schwierigeres, leistete auch er; nur nicht in jener eminenten Vollkommenheit. Wenn bei S. hier und da eine Kleinigkeit versagte, was bei der Blitzesschnelligkeit des Vortrags allerdings nur dem allerfeinsten Gehör bemerkbar wurde, so gleicht Paganini's Meisterspiel einer Walzen-Maschine, welche selbst um das geringfügigste Comma nicht falliren kann. Wer es aber im 25sten Lebensjahre schon so weit gebracht hat, zu welchen Genüssen hätte erst der ganz geöffnete Blüthenkelch berechtigt? Am 28sten April 1833 gab S. unter enthusiastischem Jubel-Beifall, in welchen auch der anwesende Lafont miteinstimmte, sein letztes Concert, — leider sein Schwanenlied! Schon 8 Tage zuvor wurde er von der Grippe überfallen, und ohngeachtet das Uebel keineswegs noch gehoben war, unternahm er dennoch die Reise nach Pesth, wo er, gemäß seines Versprechens, zu mehreren Kunstproduktionen erwartet wurde. Allein kaum angelangt, warf ihn ein heftiges Nervenfieber auf das Krankenlager, und am 30sten Mai entfloh der entfesselte Geist ins ewige Reich der Harmonien. Er hatte sich Alles so schön ausgedacht; wollte während seiner dreimonatlichen Urlaubszeit Prag, Carlsbad, die Heimath, den theuern Vater und die geliebte, seiner harrende Braut wiedersehen, — doch was sind die Pläne der kurzsichtigen Sterblichen? Seifenblasen! — Pesth's kunstsinnige Bewohner ehrten das Andenken des Künstlers, dessen Meisterschaft sie nicht einmal mehr als Ohrenzeugen bewundern konnten. Es wurde ein feierliches Leichenbegängniß und ein würdevolles Traueramt veranstaltet, welchem viele hundert Leidtragende beiwohnten; der reichliche Ertrag eines Concerts deckte die Kosten des zu errichtenden Monuments, und auch im folgenden Jahre wurde der Todestag auf eine rührend erhebende Weise gefeiert. — S. war ein herzlich guter Mensch, ein liebender Sohn, ein bescheidener, anspruchloser Künstler. Sein musikalischer Nachlaß besteht aus 3 Concerten, 4 Parthien Variationen, 1 Quartett, Potpourri, Rondo und Impromptu; es sind Schätze, von einem furchtbaren Drachen bewacht. Wann wird der kühne Streiter erscheinen, der, ein zweiter Aleid, muthvoll das Erlösungswerk zu vollbringen, den Kampf zu bestehen wagt? —d.

Smanioso (ital.) — wüthend, tobend, dasselbe was furioso, nur in einem noch höheren Grade.

Smith, Bernhard, s. Schmidt.

Smith, John Christian, einer der größten englischen Tonkünstler

des vorigen Jahrhunderts, starb zu London 1798. Er hatte sich unter Händels Direction gebildet, und seine höchste Blüthe mag in die Zeit von ohngefähr 1740 bis 1770 fallen. Er war Vorsteher und Director mehrerer öffentlicher Concerte, und componirte fürs Theater unter anderen die einst mit vielem Beifalle aufgenommenen Opern: „Teraminta," „Rosalinde," „the Fairies" und „Ulysses," sämmtlich englisch; dann die Oratorien: „Paradise Lost," „Rebecca," „Nabal," und „das Klagelied Davids über Sauls und Jonathans Tod;" und endlich existiren von ihm auch noch mehrere gute Clavierſachen. Nach seinem Tode erschien 1800 zu London seine ausführliche Lebensgeschichte nebst der von Händel und den vorgedruckten Bildnissen. Das interessante Werk führt den Titel: „Anecdotes of G. Fr. Händel and J. Chr. Smith with select pieces of music by Smith never before published."

Smorzando oder smorzato, jenes die active, dieses die passive Form, italienisches Wort, heißt: verlöschend oder verlöscht, und zeigt in der Musik an, daß die Töne, über oder unter welchen es steht, nach und nach ganz verlöschend, hinsterbend vorgetragen werden sollen. Es ist also ein erhöheter Grad des gewöhnlicher vorkommenden Calando (s. d.), nur daß mit smorzando (abgek. smorz.) auch ein merklicheres Abnehmen des Tempo verbunden ist. Im Uebrigen muß seinen Vortrag das Gefühl und der Geschmack bestimmen. a.

Smrczka, Joseph Christian, geboren am 23sten März 1766 zu Mühlhausen in Böhmen, und gestorben zu London den 28sten April 1793, kam als Sängerknabe in die Kreuzherrn-Kirche nach Prag, verlegte sich, nebst den Schulstudien, mit specieller Vorliebe auf das Violoncell-Spiel, und genoß mit großem Erfolge den theoretischen Musik-Unterricht bei dem würdigen Domcapellmeister Johann Kotzeluch. Bald verbreitete sich der Ruf seiner ausnehmenden Virtuosität, sowohl im Concert- als Quartett-Vortrag; auf Empfehlung des Grafen Rottenham trat er mit wünschenswerthen Emolumenten in Gräfl. Czernin'sche Dienste, und von da, unter noch vortheilhafteren Bedingnissen, als Concertmeister bei dem Fürsten Lamberg in Wien. Dort war er so glücklich, dem Kaiser Joseph bekannt zu werden, welcher sein eminentes Talent zu würdigen verstand und ihm das Decret eines K. K. Cammer-Violoncellisten verlieh. Leider rief der ausbrechende Türkenkrieg den kunstliebenden Monarchen bald darauf ins Feldlager; jene interessanten musikalischen Cabinets-Cirkel hörten zeitweilig auf, und für S. erwirkte sein wohlwollender Mäcen, der oberste Staatskanzler, Fürst Kaunitz-Riedberg, die Allerhöchste Bewilligung zu einer Kunstreise. In Gesellschaft eines ihm freundschaftlich verbrüderten Collegen, des Violinisten Johann Tost, durchzog er 1788, gemeinschaftlich Ruhm und Beifall ärndtend, Deutschland; verweilte über ein halbes Jahr in Brüssel, am Hofe des damaligen General-Gouverneurs der Niederlande, Herzogs Albert von Sachsen-Teschen; längere Frist noch zu Paris, bis ihm die revolutionären Unruhen den ferneren Aufenthalt verleideten, welchen zu entfliehen er 1792 nach England überschiffte, um dort — im 27sten Lebenslenze schon — von kalter Todeshand ereilt zu werden. 18.

Soaper, John, gestorben zu London am 15ten Juni 1794, war Mitglied der Königlichen Capelle daselbst und Choralvikar an der Cathedralkirche St. Paul. In seiner Jugend hatte er sich unter Savage zu einem vorzüglichen Künstler gebildet. Er glänzte lange Zeit als Sänger; dann als Componist und Orgelspieler. In England werden noch jetzt mehrere seiner Kirchensachen mit Beifall aufgeführt. Gedruckt ist leider davon Nichts. Doch

haben sie sich früher in Abschriften viel u. weit verbreitet. Hinsichtlich seiner Virtuosität auf der Orgel ward er allgemein zu den vorzüglichsten Meistern seiner Zeit und seines Landes gezählt.

Soave oder soavemente, jenes das Adjectivum, dieses das Adverbium (ital.), heißt: lieblich, angenehm; in der Musik ziemlich dasselbe, was dolce (s. dies.), vielleicht nur in einer geringen Minderung des Begriffs. a.

Sobeck, Rudolph, Reichsgraf zu Koschentin und Krenitz in Oberschlesien, ein trefflicher Musiker und großer Musikfreund, der sich für die Kunst fast ganz aufopferte. Er blühete besonders in den 70= u. 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts, und zeichnete sich vornehmlich als Sopransänger aus. Vermittelst der Fistel konnte er mit jedem Castraten wetteifern. Als Friedrich II. Schlesien erobert hatte, hörte er von der ausgezeichneten Gesangsfertigkeit des Grafen, wünschte ihn kennen zu lernen und lud ihn nach Potsdam ein. 1778 errichtete der Graf auf seinen Gütern ein Theater, auf welchem die größten Opern, Schauspiele und Ballette gegeben wurden. Das Personal des dazu gehörigen Orchesters war ausgesucht, und verschaffte der Capelle einen so ausgebreiteten Ruf, daß die größten Virtuosen damaliger Zeit nach Koschentin reisten, um sich hier hören zu lassen und zugleich das Orchester kennen zu lernen. Der Graf selbst dirigirte das Ganze, wozu es ihm an Kenntnissen wahrlich nicht fehlte. Indeß ging nach und nach sein ganzes Vermögen darauf, und 1783 mußte er aus Mangel an ferneren Unterhaltungsmitteln das ganze Institut entlassen. Er trieb nun ganz im Stillen Musik, kam aber durch die Opfer, welche er immerfort noch nach Möglichkeit derselben brachte, auch immer weiter in seinen Vermögens=Verhältnissen zurück, und über seine letzten Lebensschicksale schweigt die Geschichte ganz. Lwe.

Society of ancient Music, s. Academie und Musik=Verein.

Sogka oder Sojka, Mathäus, wurde 1733 zu Willimov, im Czaslauer=Kreise des Königreichs Böhmen geboren und, bezüglich hervorragender musikalischer Anlagen, nach absolvirten lateinischen Classen von seinem Gutsherrn, dem kunstsinnigen Grafen Millesimo, der Leitung Johann Sebastian Bach's übergeben, unter dessen Führung er den Curs des Generalbasses und der Harmonielehre durchmachen zu können, sich glücklich preisen durfte. Wie nun aber sein würdiger Mentor, beiläufig um 1748, durch zunehmendes Augenübel am ferneren Unterrichten sich behindert fühlte, vertraute der gütige Mäcen den lernbegierigen Zögling zur vollständigen Ausbildung dem Prager Domorganisten Johann Zekert (Seeger) an, u. welche herrliche Früchte die Vater=Sorgfalt zweier so gründlicher Meister zur Reife brachte, beurkunden S's zahlreiche Kirchenwerke, welche, außer seinem beschränkten Wirkungskreise wenig nur bekannt, voll Klarheit, religiöser Begeisterung u. Erhabenheit entworfen sind, u. durch streng contrapunktische Ausarbeitung an sein großes Vorbild, Sebastian Bach, gemahnen. Daß S. nicht minder zu den ausgezeichnetsten Orgelspielern seiner Zeit gehörte, dafür bürgt Albrechtsberger's gültiges Zeugniß, der ihm den Vorrang unter allen damals berühmten Künstlern auf diesem Instrumente einräumte. Ein immer weiter sich verbreitender Ruf verschaffte ihm auch mehrere eben so vertheilhafte als ehrenvolle Anträge; kindliche Dankbarkeit jedoch fesselte den Anspruchslosen mit unauflöslichen Banden an seinen ersten, großmüthigen Wohlthäter; er blieb als Wirthschaftsbeamter, (nicht Küchenschreiber, wie Gerber irriger Weise

berichtet) in des Grafen Diensten, und starb 1820, ein hochbetagter Greis, in seinem Geburtsorte, von vielen tieftrauernden Schülern zu Grabe getragen. Einer derselben, Herr W. Dolezalek, Regenschori in Iglau, besitzt einen thematischen Catalog von S's sämmtlichen Compositionen, über 300 an der Zahl, darunter 40 solenne Messen, meist alla capella, im fugirten Styl; 8 Litaneien; 2 Requiems; 2 Te Deum laudamus; mehr als 100 Offertorien, Graduale's, Arien, Magnificate, Veni sancte Spiritus, Präludien, Orgelfugen u. dergl. Solche Fruchtbarkeit erklärt sich daraus, daß S. zugleich auch ein außerordentliches Talent zum Improvisiren besaß und es für ihn ein Leichtes war, jedes aufgegebene, noch so schwierige Thema mit derselben Gewandtheit schriftlich oder praktisch kunstgerecht zu bearbeiten und durchzuführen. Seyfried.

Sol, in der Guidonischen Solmisation jederzeit die fünfte Stufe eines sog. Hexachords, weil auf dieser fünften Stufe jedesmal die Sylbe sol gesungen wurde. S. Solmisation. Abgeleitet davon ist die Sylbe sol nun auch bei den Franzosen und Italienern und überhaupt Allen, welche jene sieben Solmisationssylben als Tonnamen beibehalten haben, der Name des Tones des g, der die fünfte Stufe in der Stammtonleiter unsers ganzen Tonsystems bildet.

Sola, ein recht braver Flötist, guter Guitarrespieler und Componist, lebte im Jahre 1815 in Genf, 1819 aber in London. Wo er sich jetzt aufhält oder ob er vielleicht auch nicht mehr am Leben ist, können wir eben so wenig als sonst etwas Weiteres aus seiner früheren Geschichte berichten. Diejenigen von seinen Compositionen, welche uns bekannt geworden sind, bestehen in einem Divertissement für Harfe und Flöte oder Violine; einem Quartett für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell; einem Trio für Flöte, Violine und Violoncell; einem Quartett für Pianoforte, Flöte, Clarinette und Violoncell oder Fagott; einem Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell; einem Trio für Pianoforte, Flöte und Violoncell, und einem großen Trio für Pf., Harfe und Bratsche oder zwei Pianoforte's und Bratsche. Sie sind sämmtlich zur Unterhaltung geselliger Cirkel geschaffen und werden hier auch ihren Zweck nicht verfehlen.

Solcional, auch Salcional und Salicet, ein offenes Flötenregister der Orgel, dessen Pfeiffen eine sehr enge Mensur und einen der Violdagambe ähnlichen Ton haben. Es wird verschieden disponirt, kommt aber meist nur in sehr großen Orgelwerken vor.

Solère (deutsch auch Soller), M., französischer Clarinettvirtuos und Instrumentalcomponist, aus Paris gebürtig, war von Gründung des Conservatoriums zu Paris an bis ohngefähr 1814 Lehrer seines Instruments an demselben und erster Clarinettist im Orchester der komischen Oper. Sein Todesjahr können wir nicht mit Bestimmtheit angeben; es muß aber noch vor 1820 fallen. Am glänzendsten war sein Ruf in den Jahren von ohngefähr 1790 bis 1810. Aus jenen Zeiten datiren sich auch alle Compositionen, welche wir noch von ihm besitzen, und die sich einer weiteren Verbreitung erfreuten. Es sind einige concertirende Sinfonien und mehrere Concerte, Variationen, Duette ꝛc., sämmtlich für Clarinette. Für volles Orchester hat er nur einige Ouverturen geschrieben. Uebrigens gehören alle diese Werke ihrer Zeit und ihrer Nation an. Jetzt wird selten noch eins davon in öffentlichen Gebrauch kommen. Eine Tochter dieses S. — Annette mit Vornamen, war in dem Conservatorium zu einer guten Clavierspielerin gebildet worden. 1800 gewann sie den zweiten Preis des Clavierspiels, den das Institut ausgesetzt hatte.

Sol fa, in der Guidoni'schen Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton e, auf welchen in dem Hexachorde von f stets die Sylbe sol fiel, nicht mehr diese Sylbe, sondern die Sylbe fa gesungen werden mußte. Das war der Fall, wenn der Ton e zu dem Tone h fortschritt, und dadurch das Hexachord f, das kein h hatte, in das Hexachord von g modulirte, in welchem der Ton e, der nun nicht mehr zu dem Hexachorde von f gerechnet werden durfte, weil er das obere Ende des Halbtones h—c ausmachte, die Sylbe fa hatte. S. im Uebrigen den Art. **Solmisation**.

Solfeggio. Die Grundbedeutung dieses italienischen Wortes (ausgesprochen Solfeddschjo) ist: Singen der Tonleiter; in der Musik jedoch verstehen wir hauptsächlich darunter: zunächst textlose Uebungsstücke für den Gesang, welche das Notensingen u. Notenlesen, dann aber auch die Stimmbildung bezwecken; und ferner: auf Instrumente übertragen, z. B. das Clavier, Horn ꝛc., überhaupt Tonstücke, welche blos zu Uebungen im Notenlesen und Intervallentreffen bestimmt sind (also noch nicht eigentliche Etuden oder Exercitien, aber auch Mehr als bloße Gammen). In letzterer Bedeutung kommt übrigens das Wort seltener vor. Was den Gesang betrifft, sind solche Uebungen, zur Erlangung einer reinen Intonation, Gewandtheit der Stimme und Fertigkeit im Noten- und Tontreffen, sehr nothwendig und von größtem Nutzen. Sie machen das Erste einer gründlichen Schule aus. S. **Gesangmethode**. Die Ausführung bestimmter Melodien ist hier nicht Zweck, noch weniger findet das Aussprechen eines Textes statt; deshalb kann aber die Aufmerksamkeit sich lediglich auf die Reinheit u. Richtigkeit der Tonverhältnisse (Intervalle) richten, und die Stimme durch öftere Uebung eine Fertigkeit in mannigfaltigem Vortrage der Töne und Tonfiguren auf einfachem Wege gewinnen. Letzteres findet besonders beim Singen nach bloßen Vocalen statt. Das Singen mit Notenbenennungen (Sylben) befördert mehr das Notenlesen, weil sich auf diese Weise mit dem Namen der Töne auch die Noten selbst einprägen. Das Solfeggiren (wie das Singen solcher Solfeggi genannt wird) nach den bekannten Guidonischen Sylben, oder die eigentliche **Solmisation** (s. d.), aber bezog sich auf das von Guido selbst aufgestellte System von 22 diatonischen Tönen. Das Aussprechen der Worte und des Textes einer Sprache zu den Tönen ist eine spätere Uebung, welche mit Vortheil erst dann vorgenommen wird, wenn man der Töne selbst durch das eigentliche Solfeggiren mächtig geworden ist. Aus diesem Grunde ist das Vocalisiren bei dem Solfeggiren, denn nur ein Vocal hat einen musikalischen Laut (s. **Orthoepik** und **Schallmündung**), vorzuziehen, nämlich dem Singen mit Sylben, nur muß mit den Vocalen abgewechselt werden. Auch darf sich ein Solfeggio in den Tonverbindungen bewegen, wie es will, nur ist darauf zu sehen, daß ein Fortschritt vom Leichtern zum Schwerern statt findet. Erst Leiter, dann aus der Leiter (Scala) die einfachsten und leichtesten Intervalle, dann schwerere zu diesen, bis sich endlich ein ganzes Gewebe von Figuren aller Art und in allen Regionen des Tonumfangs bildet, auf dessen Erweiterung ebenfalls dabei Rücksicht genommen werden muß. Am glücklichsten in der Verfertigung solcher Singübungen waren: **Crescentini**, **Durante**, **Righini**, **Bernacchi** ꝛc. Uebrigens haben ziemlich alle großen Meister des Gesanges Solfeggien geschrieben, unter den Neueren auch **Ronconi**; und man findet dergleichen auch in allen besseren Singschulen, z. B. der des Pariser-Conservatoriums. N.

Solfeggiren (solfedschiren), s. den vorhergehenden Artikel.

Solié (oder **Solier**), geboren 1756 in Frankreich; debütirte 1792

als Baßsänger zu Paris im Theater Feydeau mit Beifall, erhielt Engagement, und machte sich auch als ein, wenn gleich nicht tief gelehrter, doch stets gefälliger Tonsetzer durch die Composition folgender, zum Theil in Deutschland gleichfalls eingebürgerter Operetten eben so bekannt als beliebt: „le Secret;" „Azeline;" „la Soubrette;" „Chacun a son tour;" „Jean et Geneviève;" „le Jockey;" „le Chapitre second;" „une matinée de Voltaire;" „la femme de 45 ans;" „le double Rendezvous;" „les deux Oncles;" „l'Epoux genereux;" „la Princesse de Guise;" „Henriette et Verseuil;" „la Malade par Amour" und „le Menestrel." Am 6ten August 1812 trat er von der Lebensbühne ab, und nahm den schönen Nachruhm eines durchaus rechtlichen Mannes, wenn auch weniger großen Künstlers mit in das Grab. 18.

Soliva, Carlo, ein Componist der neueren Zeit, wahrscheinlich ein Italiener von Geburt; doch sind uns seine äußeren Lebensverhältnisse gänzlich unbekannt geblieben. Um 1827 hielt er sich längere Zeit zu Paris auf; nachgehends treffen wir ihn in Italien, und namentlich zu Mailand, wo bei Ricordi auch mehrere seiner Werke gedruckt wurden, z. B. die Ouverturen zu seinen Opern „Testa di Bronzo," „Giulia e Sesto Pompejo," u. „Zingare dell' Asturia" und einige einzelne Gesänge aus denselben. Die Opern selbst haben kein großes Glück gemacht, obschon sie auf mehreren Bühnen Italiens zur Aufführung kamen. Für das Pianoforte componirte S. mehrere Hefte Variationen, auch über Mozarts „La ci darem la mano," was zu beweisen scheint, daß ihm die Werke dieses großen Meisters nicht unbekannt sind. Artaria in Wien druckte einige Sonaten und Variationen von Soliva, und in Paris erschien unter Anderem ein gutes Trio für Clavier, Clarinette und Horn, wozu die Motive ebenfalls aus Mozartischen Werken genommen sind. Ein anderes Trio für Harfe, Pianoforte und Alt oder Violine ist uns unbekannt geblieben, ward in öffentlichen Anzeigen aber sehr gelobt.

Solla. Mit diesen Sylben wurde in der Guidonischen Solmisation (s. d.) diejenige Mutation bezeichnet, nach welcher auf dem Tone d nicht die Sylbe sol, sondern die Sylbe la gesungen werden sollte. Das war der Fall, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von g in das Hexachord von f hinabstieg, oder wenn auf den Ton c der Ton b statt h folgte, also die Tonfolge war d c b statt d c h, denn der Ton h war dem Hexachorde von g eigen, aber nicht dem von f, und in dem Hexachorde von g fiel auf d die Sylbe sol:

g	a	h	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la

in dem Hexachorde von f indessen fiel auf d die Sylbe la:

f	g	a	b	c	d
ut	re	mi	fa	sol	la

Wenn nun im Hexachorde von g auf d la gesungen wurde, so war dies sogleich das Zeichen, daß eine Modulation nach f statt fand. a.

Soller, s. Solère.

Solmisation. Welchen Antheil Guido von Arezzo an der Erfindung der Solmisation und der damit in Verbindung stehenden Mutation, so wie noch mancher anderer musikalischer Dinge, die ihm ohne Weiteres zugeschrieben werden, hat, ist bereits unter seinem eigenen Artikel zur Genüge nachgewiesen worden. Indeß wird in der großen musikalischen Welt, wenn wir die wenigen guten Historiker abrechnen, das, was man unter Solmisation versteht, nämlich der Gebrauch der 6 Sylben ut re mi fa sol la (die daher auch die Aretinischen Sylben heißen) zur Benennung der Töne und

zum Solfeggiren (s. d.), gewöhnlich doch als sein Eigenthum angesehen, und daher die Solmisation mit jenen 6 Sylben auch die Guidonische genannt. Guido — lautet die Sage*) — theilte die zu seiner Zeit gebräuchlichen Töne A, H, c u. s. w. bis zum 1gestr. a, denen er noch G, b, 1gestr. b, h und 2gestr. c, d, e zufügte, in sieben Hexachorde oder Reihen von 6 auf einander folgenden ganzen und halben Tönen, welche jedoch eigentlich nur 3 verschiedene Tonreihen von 6 Tönen (Hexachorde) bilden, da die 4 letztern nur Wiederholungen der 3 erstern in einer höheren Octave sind, und schuf so ein neues Tonsystem von 22 Tönen. Die 7 Hexachorde, in deren jedem vom dritten zum vierten Tone ein halber Ton ist, sind folgende:

1)	G	A	H	c	d	e	.
2)	c	d	e	f	g	a	.
3)	f	g	a	b	c	d	.
4)	g	a	h	c	d	e	.
5)	c	d	e	f	g	a	.
6)	f	g	a	b	c	d	.
7)	g	a	h	c	d	e	.

Das vierte und siebente sind Wiederholungen von 1 in den beiden höheren Octaven, 6 ist die Octave von 3, und 5 die Octave von 2. Hexachord 1 hieß das harte (cantus durus), 2 das natürliche (cantus naturalis), 3 das weiche (cantus mollis). Diese Lehre wohl zu begreifen, sollten die beiden drolligen lateinischen Verse dienen:

C naturam dat: F b molle tibi signat
G per ♯ durum dicas cantare modernum.

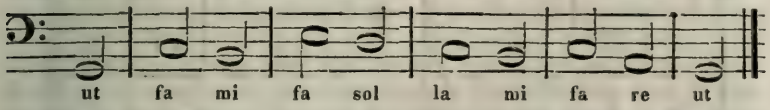
Die Namen der Töne dieser 3 Hexachorde entlehnte Guido aus den Einschnitten der schon im Alphabet angeführten ersten Strophe des fast nicht zu übersetzenden Liedes an den heiligen Johannes den Täufer, der in der Bibel die Stimme eines Rufers in der Wüste genannt und als ein Fürsprecher der Sänger gegen die Heiserkeit angerufen wird. Die 3 verschiedenen Hexachorde mit den Benennungen ihrer Töne sind daher:

G	A	H	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la
c	d	e	f	g	a
ut	re	mi	fa	sol	la
f	g	a	b	c	d
ut	re	mi	fa	sol	la

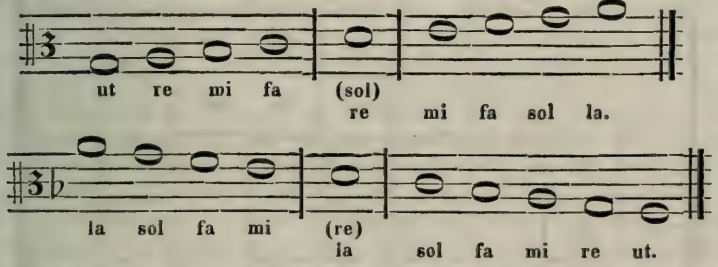
Hier heißen also die 3 halben Töne H—c, e—f u. a—b immer mi fa, daher späterhin, wenn von halben Tönen überhaupt die Rede war, man dieselben durch die Benennung mi fa bezeichnete, z. B. in dem, den Queerstand (ratio non harmonica) verbietenden Spruche: mi contra fa est diabolus in musica. Die nothwendige Unterscheidung der 3 halben Töne von den übrigen ganzen oder diatonischen Tönen mag aber wohl der Hauptgrund gewesen seyn, warum Guido (wenn überhaupt er) die 22 damals gebräuchlichen Töne nicht in Heptachorde (wie wir unsere Tonleitern), sondern in Hexachorde theilte, deren

*) Und im Grunde ist es um der Sache willen auch einerlei, ob Guido von Aretin oder ein Anderer, der vielleicht 100 Jahre später lebte.

Construction durch die Verbindung zweier völlig gleicher Tonreihen von 3 ganzen Tönen (der großen Secunde und großen Terz) GAH—cde; cde—fga; fga—bcd allerdings durch ihre Einfachheit und Symmetrie geeignet ist, dem Gedächtnisse die Sache leicht zu machen. So lange nun kein Hexachord in der Melodie überschritten wurde, behielt jeder Ton desselben auch seine eigenthümlichen Sylben, die Melodie mochte sonst seyn, welche sie wollte, z. B.



Sobald aber im Gesange ein Hexachord überschritten wurde, mußten auf solchen Stufen, die keinen halben Ton ausmachten, einige Sylben verwechselt, d. h. mutirt, oder die Namen der Töne verändert werden, damit die Sylben mi fa wieder unter die beiden Töne zu stehen kamen, welche einen halben Ton ausmachten. Diese sog. Mutation fand statt in der natürlichen und harten Tonleiter, welche genau mit einander übereinkommen, im Aufsteigen auf jedem d, wo sol in re, u. auf jedem a, wo la in re verwandelt wurde; im Absteigen aber auf jedem e, wo mi in la, und jedem a, wo re in la verwandelt wurde. In der weichen Tonart geschah die Mutation im Aufsteigen auf d u. g, im Absteigen auf d und a: d änderte la in re, g änderte sol in re; d hieß la anstatt re, und a hieß la anstatt mi. Nur ein Paar Beispiele mögen Platz finden:



Mehrere sind wohl überflüssig, als die verschiedenen Arten der Mutation und die dadurch entstehenden verschiedenen Benennungen der Töne vermittelst verschiedener der angezeigten Sylben die folgende Tabelle sämmtlich in leichter Uebersicht enthält:

		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
ee	$\overline{\overline{e}}$							la
dd	$\overline{\overline{d}}$						la	sol
cc	$\overline{\overline{c}}$						sol	fa
hh	$\overline{h}$							mi
bb	$\overline{b}$						fa	
aa	$\overline{a}$					la	mi	re
g	$\overline{g}$					sol	re	ut
f	$\overline{f}$					fa	ut	
e	$\overline{e}$				la	mi		
d	$\overline{d}$			la	sol	re		
c	$\overline{c}$			sol	fa	ut		
h	h				mi			
b	b			fa				
a	a		la	mi	re			
G	g		sol	re	ut			
F	f		fa	ut				
E	e	la	mi					
D	d	sol	re					
C	c	fa	ut					
♮	H	mi						
A	A	re						
Γ	G	ut						

Die beiden ersten perpendikulären Fächer deuten die alte und die jetzt gebräuchliche Benennung der Töne an. Die übrigen sieben perpendikulären Fächer enthalten die Benennungen der Töne in den sieben Hexachorden, welche durch die römischen Zahlen in der obersten Horizontalreihe angezeigt werden. Eine ähnliche merkwürdige Tafel in Noten, die aus einer alten Handschrift entlehnt ist und der obigen, aus Tosi's Singekunst entnommenen als Autorität dienen kann, findet man auch in Gerber's Tonkünstler-Lexicon in dem Art. Guido. Was sich aber zunächst daraus ergiebt und hier bemerkt werden muß, ist, daß auch bei dem Gebrauche des Guidoni'schen Systems der halbe Ton nicht immer mi—fa heißen konnte. Doch ist diese Unbequemlichkeit noch gering gegen die, aus dem Bisherigen gewiß Jedem einleuchtenden außerordentlich großen Schwierigkeiten, welche überhaupt die Solmisation darbot, als sich nach und nach unser jetziges Tonsystem ausbildete, in welchem außer den diatonischen Stufen auch chromatische u. zum Theil sogar enharmonische gebraucht wurden. Denn die wesentlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen einer Dur- oder Molltonart sowohl, als die häufig vorkommenden zufälligen Kreuze und Bee machen es geradehin unmöglich, den Hauptcharakter der alten Solmisation, nämlich die Bezeichnung des halben Tones durch mi—fa, beizubehalten u. eine nach bestimmten Regeln festgesetzte Mutation einzuführen. Diese Behauptung ist durch die zahlreichen in den beiden letzten Jahrhunderten gemachten, aber durchaus mehr oder weniger verunglückten Versuche — und somit die völlige Untauglichkeit für unsere Zeit — hinreichend erwiesen. Die Letzten, welche darüber stritten, ob die Solmisation anwendbar sey oder nicht, waren Mattheson und Buttstedt; Ersterer in seinem „neu eröffneten Orchester" und Letzterer in dem „Ut re mi fa sol la, tota musica et harmonica aeterna." Mattheson's Ansicht gewann bekanntlich die Mehrheit der Stimmen. Daß man dem ungeachtet in Italien und Frankreich noch nach der alten Weise solfeggirt (in Deutschland geschieht es wohl selten, ungeachtet sogar einige der neuesten Singschulen es empfehlen, z. B. Preindl und Winter), aber statt des ut die Sylbe do und für den siebenten Ton unserer Heptachorde (Scalen) die Sylbe si (aus sancte Joannes entnommen) gebraucht, ist, wie Häser sich ausdrückt, dessen Abhandlung in der „Cäcilia" Bd. 9 pag. 51 ff. wir diesem Aufsatze zu Grunde legten, nur zu beklagen; denn das einzige Gute, was die Solmisation, die nur für die einfache und in jeder Beziehung höchst beschränkte Musik des Mittelalters hinreichen konnte, noch jetzt haben kann, und was man daher zu ihrer Vertheidigung über die Gebühr auch hervorhebt, daß nämlich durch dieselbe die Aussprache vorbereitet werde, kann auf andere Weise in einem weit höheren Grade erreicht werden, am besten wohl durch den Gebrauch der von Graun vorgeschlagenen Sylben da me ni po tu la be, die alle in Vocale endigen, und in denen auch alle Vocale wie außerdem die in den meisten Provinzen Deutschlands der Uebung bedürftigen Consonanten b u. p, d u. t vorkommen. Die Solmisation mit den Graun'schen Sylben wird daher auch Damenisation genannt. Hubert Waelrant schlug einmal die Sylben bo ce di ga lo ma ni vor, und sie fanden besonders in den Niederlanden Eingang, weshalb sie auch gewöhnlich nur die Belgischen Sylben genannt werden, und die Solmisation oder das Solfeggiren nach ihnen Bocedisation oder Bobisation. Durch Hitzler's Sylben la be ce de me fe ge bildete sich die sog. Bebisation. Alle diese Sylben sind, aus angeführten Gründen, jedoch nicht so zweckmäßig als die Graun'schen, deren sich daher auch Hiller bediente. Uebrigens sind auch diese Sylben nicht etwa als Benennungen der verschiedenen Töne, sondern nur als eine Art Text

zum Solfeggiren zu betrachten, und daher ohne alle Beziehung auf Höhe oder Tiefe der Töne nur so zu gebrauchen, wie man beim Anfange des Gesangsunterrichts gewöhnlich den Vocal A für alle Töne anwendet, um den Mund an eine richtige Oeffnung zu gewöhnen. Dies aber ist für die ersten Uebungen, Scalasingen und Solfeggiren (was gleich ist mit Solmisiren) um so mehr anzurathen, als unsere Benennungen der Töne c d e ꝛc. sich hierzu durchaus nicht eignen. Die Franzosen benennen die Töne noch nach der alten Weise ut re mi fa sol la si, und sagen statt cis dis ꝛc. ut dièze, re dièze ꝛc., und ces des ꝛc. ut b mol, re b mol ꝛc. Aehnlich sagt und schreibt man im Oesterreichischen c-Kreuz, d-Kreuz (c♯, d♯), g-be, a-be (gb, ab) ꝛc. statt cis, dis, ges, as ꝛc., was auch nicht so unbequem scheint, als Viele glauben, und im Gegentheile sehr sinnig ist. Der Grund der weitläuftigen Benennung der Töne bei den Italienern, c sol fa ut, d la sol re, e la mi u. s. w. statt c d e u. s. w., g sol re ut diesis, a la mi re diesis u. s. w. statt gis, ais u. s. w., c sol fa ut be molle u. s. w. g sol re ut be molle u. s. w. statt ces, ges u. s. w. ergiebt sich aus der obigen Tabelle. Die Solmisation und Mutation der Griechen soll darin bestanden haben, daß die erste, zweite, dritte, vierte Note eines jeden ihrer Tetrachorde τα, τη, τω und τε benannt wurde, die vierte aber, wenn sie zugleich die erste eines neuen Tetrachords wurde, wieder τα hieß.

Solmisiren, s. den vorhergehend. Art. und Solfeggio.

Solnitz, Anton Wilhelm, starb zu Leyden ums Jahr 1758 in einem Alter von zwar erst 36 Jahren, aber mit dem Rufe eines der ausgezeichnetsten Componisten seiner Zeit und seines Landes, dem Nichts abging als mehr Fleiß und ein gesitteteres Betragen. Nur wenn er betrunken war und die Noth ihn dazu zwang, pflegte er die Feder anzusetzen und zu componiren. Sonderbar genug aber waren die Werke, welche er in solchem Zustande der Berauschtheit verfertigte, auch seine besseren. Zu Amsterdam wurden 6 Trio's für Flöten und Violinen, ferner 12 vierstimmige Sinfonien und eine Sammlung sogenannter Parthien für Clarinetten und Waldhörner von ihm gedruckt. Manches Andere ist Manuscript geblieben. Sein Satz war äußerst correct, und seine Melodien hatten mehr Fluß, als sich von einem solch' strengen Contrapunktisten, wie er war, nur erwarten ließ.

Solo (allein), nennt man ein Tonstück oder einen Satz desselben, in welchem eine einzelne Stimme oder ein Instrument sich ganz allein, d. h. ohne alle Begleitung, oder vor den anderen Stimmen hervortretend (als Hauptstimme) hören läßt. So hat man Violinsolo's, Claviersolo's (soli) ꝛc., d. i. Tonstücke für eine einzelne Violine, für das Clavier ꝛc.; aber man nennt Violin-, Clavier- (oder welches Instrument es nun eben ist) Solo auch einen Satz, in welchem die Violin- ꝛc. Stimme die Hauptstimme ist und die vorherrschende Melodie hat. Dann zeigt solo auch in einer von mehreren Instrumenten oder Singstimmen besetzten Parthie eine Stelle an, die nur von *einem* der dieselbe Parthie spielenden Instrumente oder nur von *einem* der dieselbe Stimme singenden Sänger ausgeführt werden soll. In dem Sinne ist tutti der Gegensatz von solo, denn durch tutti wird angedeutet, daß wieder *alle* Stimmen oder Instrumente eine Parthie zusammen spielen oder singen sollen. Soli in der Mehrzahl zeigt an, daß 2 oder mehrere Instrumente oder Stimmen hervortreten. Vergl. auch den Art. Obligat. Das Solo im *ersten* Sinne, als Tonstück oder Tonsatz betrachtet, sey es nun gesetzt für welches Instrument auch, ist gewissermaßen ein Mittelding zwischen Sonate und Concert. Ehemals bestand dasselbe aus 3 verschiedenen Sätzen,

von denen ein jeder gewöhnlich einen eigenthümlichen durchgeführten Charakter hatte, oder den Ausdruck einer Empfindung bis zur völligen Erschöpfung derselben enthielt. Neuerer Zeit indeß wird ein Solo gewöhnlich nur als ein kürzerer Concertsatz betrachtet, in welchem der Spieler Nichts als entweder eine große Bravour seines Spiels oder eine Delicatesse des Vortrags zeigen will; es ist ein länger durchgeführter Gedanke, für den man, da er zu einer eigentlichen u. vollständigen Rede nicht hinreicht, keinen andern Namen weiß, weil keiner dafür paßt. Uebrigens erfordert ein solches Solo die delicateste und ausgebildetste Ausführung, wie eigentlich aber jedes Solo, wenn es auch kein selbstständiges Tonstück und für Instrumente oder Gesang gesetzt ist, theils weil die Solostimme nicht so sehr, wie bei dem Concerte oder wie bei den mehrstimmigen Sonaten und anderen vielstimmigen Sätzen, durch die übrigen Stimmen gedeckt wird, theils und hauptsächlich aber auch, weil es den Ausdruck einer gewissen Empfindung mit ihren Modificationen in einem ununterbrochenen Zusammenhange enthält, u. überhaupt mehr für das Herz als für das Ohr gesetzt ist. Als gewissermaßen Sonate (wir reden hier natürlich vom Solo, wie es ehemals behandelt wurde und eigentlich auch behandelt werden sollte) — als eine Art von Sonate erfordert das Solo mehr einen Zusammenhang charakteristischer Melodie, denn eine Folge Nichts bedeutender Passagen; als eine Art von Concert hingegen darf das Solo auch wieder nicht von allem äußeren Tonglanze entblößt seyn, doch läßt der durch kein Ritornell fast getrennte engere Zusammenhang der Melodie nicht so viel Passagen u. Anhäufung von Schwierigkeiten zu, als im wirklichen Concerte. So entspricht das Solo eigentlich viel mehr der Absicht der Kunst, denn ein Concert an sich, aber es entbehrt auch die Tiefe der Empfindung und die künstliche Ausarbeitung, wie wir solche von der Sonate fordern. Hierin mag der Grund liegen, warum sich im ganzen vorigen Jahrhunderte die Virtuosen fast weit lieber mit Soli's als mit eigentlichen Concerten öffentlich hören ließen, und warum sich die Componisten auch weit öfter als jetzt in solchen Tonsätzen versuchten. Das erste Solo, was damals aber noch ganz recitativisch gehalten und natürlich für den Gesang gesetzt war, wird Caccini zugeschrieben. Die Instrumentalmusik erborgte nachgehends von der Vocalmusik den Begriff, der sich dann in beiden Sphären nach und nach immer mehr erweiterte. Jetzt ist — wie gesagt — das Solo gemeiniglich Nichts als ein in kürzerer Concertform durch- und ausgeführter Gedanke, der sich von einem eigentlichen Concertsatze meistens nur durch etwas mehr Zartheit des Ausdrucks unterscheidet. — In jenem zweiten Sinne des Wortes werden auch die Hauptperioden eines Concertstücks, mit welchen sich der Concertspieler zwischen den Ritornellen hören läßt, durch den Namen Solo bezeichnet. Hinsichtlich des Vortrags sind diese Perioden wenig oder gar nicht von dem eigentlichen Solo als selbstständigem Tonstücke unterschieden, denn auch ihre Ausführung ist freier und namentlich betreff des Taktes nie so streng als der Vortrag des Ripienisten. Uebrigens darf der Solosänger oder Solospieler auch den Takt und das Tempo nicht willkührlich verändern. Er ist freier Bildner seines Innern hier, aber das Innere selbst auch ist an einen bestimmten Rhythmus gebunden, der nie verletzt oder gestört werden darf. Man vergl. hier die Art. Aufführung und Darstellung. Wo nicht die bloße Uebung beabsichtigt wird, bedarf es einer größeren Freiheit, Leichtigkeit, Bestimmtheit und Herrschaft über das Spiel oder den Gesang, um ein Solo nicht blos regelrecht auszuführen, sondern das Gegebene auch durch Gefühl und Empfindung zu beseelen; indeß kann nie die bloße Willkühr zu einem solchen Ziele gelangen, sondern nur die Gesetzmäßigkeit des Geistes.

Viele Concertspieler setzen sich die Soloperioden ihrer Concerte selbst und lassen die Begleitung dazu von Anderen componiren: der Spieler mag dadurch gewinnen, aber die Composition als ein Ganzes verliert gewiß und bedeutend. Dr. Sch.

Solosänger, der gerade Gegensatz von Chorsänger (s. d.), und im Uebrigen vergleiche man die Artikel Sänger, Bühnensänger, Acteur, und den folgenden, indem vom Solosänger ziemlich dasselbe gilt, was wir von dem Solospieler fordern.

Solospieler. Nur im Gegensatze von Ripienist haben wir hier den Solospieler zu betrachten; in dem höheren Sinne von Virtuos zieht er auch unter diesem Artikel erst unser Augenmerk auf sich. In jenem Gegensatze von Ripienist nun, wo der Solospieler nur als der Executor der in den mehrstimmigen Tonstücken vorkommenden Soli's erscheint (s. oben Solo), fordern wir von demselben zunächst mehr Feinheit des Tones und seiner Modificationen; dann überhaupt einen delikateren u. mehr ausgebildeten Vortrag, und endlich feinere und präcisere Nuancirungen des Ausdrucks der Empfindung. Jeder Solospieler hat das Recht, die Solostimme nach seiner individuellen Empfindungsart vorzutragen und bei schicklichen Stellen sie mit sog. willkührlichen Manieren auszuschmücken; indeß darf er niemals auch den eigentlichen Charakter derselben, den der Componist ihr verlieh, verwischen. Wir haben dies bereits auch in dem obigen Artikel Solo weiter ausgeführt. Der Solospieler muß nothwendiger Weise mehr Fertigkeit und feineren Geschmack in Hinsicht der Tonfärbung als der Ripienist besitzen; allein deshalb steht er noch nicht unbedingt über diesem. Die Bedingungen, welche die Kunst des Accompagnements dem Ripienisten stellt, sind hingegen so groß und schwer, daß es eher 10 gute Solospieler als 10 gute Ripienisten giebt, eben um der Individualität willen, in welcher der Solospieler auftritt, während der Ripienspieler die seinige der Totalität des Ausdrucks zum Opfer bringen muß. Der Solospieler ist mehr selbstständig, während der Ripienist sich dienend dem Ganzen in entsprechender Harmonie anreihen muß. Der Solospieler hat nur sich und seine Composition zu verstehen; der Ripienist aber muß das Ganze des Tonwerkes verstehen und sein nicht minder erkanntes Ich demselben zuzugesellen wissen. Selten ist ein guter Solospieler zugleich auch ein guter Ripienist, öfter aber ein guter Ripienist zugleich auch ein guter Solospieler. Dr. Sch.

Solostimme, im Allgemeinen eine Gesang- oder Instrumentalstimme, die nur von einem einzigen Individuum ausgeführt werden soll oder kann, im Gegensatz von Tuttistimme, die mehrfach besetzt, von mehr als einem singenden oder spielenden Individuum gleichzeitig vorgetragen wird. Die Stimmen in unsern Quartetten, Trio's u. s. w., die Singstimmen in Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. sind Solostimmen, die Parthien in unsern Sinfonien, Ouverturen, in der Orchesterbegleitung zu Gesangstücken u. s. w. sind meist Tuttistimmen; selbst die der Blasinstrumente in Sinfonien ꝛc. sind meist für Tuttistimmen zu achten, weil sie bei großer Besetzung allerdings mehrfach besetzt werden können und müssen, und nur bei geringerer aus Rücksicht auf das Gleichgewicht der Stimmen einfach besetzt werden. Näher bezeichnet der Ausdruck Solostimme eine für den Vortrag durch ein einziges Individuum bestimmte Parthie gegenüber den begleitenden Tuttiparthien, z. B. der Haupt- oder Principalstimmen in Concertsätzen, oder einzelner, besonders obligat gesetzter, oder um sanfteren, zarteren Schalls willen nur einfach zu besetzender Instrumente. Dergleichen Soloparthien hat

schon Seb. Bach von unübertrefflicher Schönheit gesetzt, z. B. in der Matthäischen Passion; auch Mozart hat sie oft mit Vorliebe angewendet. — In ästhetischer Beziehung ist hier nur kürzlich zu sagen, daß Solostimmen sich zu Tuttistimmen verhalten wie das Individuum zu Massen. Das bestimmter und genauer Ausgeführte, das Feinere, persönlicher Empfundene, auch das Ungebundene gehört dem Solo, das Allgemeinere, Massenhaftere und darum mehr im Großen Ausgeführte, Kräftigere gehört dem Tutti. Das Nähere ist in den einzelnen Artikeln über die besondern Formen des Solosatzes (Arie, Duett, Concert u. s. w.) nachzulesen. ABM.

Sol re, in der Guidonischen Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone d oder g nicht die Sylbe sol, sondern re gesungen werden mußte. Bei dem Tone d kam der Fall vor, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von g in das Hexachord von c hinaufstieg:

g	a	h	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la

c	d	e	f	g	a
ut	re	mi	fa	sol	la

oder wenn auf e noch der Ton f folgte, wodurch der Halbton (mi fa) eine andere Lage bekam, und angezeigt ward, daß die Melodie sich jetzt in dem Hexachord von c bewegte. Bei g geschah es, wenn die Melodie aufwärts aus dem Hexachorde von c sich in das von f bewegte:

c	d	e	f	g	a
ut	re	mi	fa	sol	la

f	g	a	b	c	d
ut	re	mi	fa	sol	la

oder also auf den Ton a noch b folgte, welcher Ton nur in dem Hexachorde von f enthalten war.

Sol ut, in der Guidonischen Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone g oder c nicht sol, sondern ut gesungen werden mußte, was geschah, wenn das Hexachord von c in das von g, und das Hexachord von f in das von c aufstieg. Im Hexachorde von c nämlich fällt die Sylbe sol auf g; begann mit diesem nun aber zugleich ein neues Hexachord, so mußte ut darauf gesungen werden; und im Hexachorde von f fällt auf c die Sylbe sol, statt welcher aber ut genommen werden mußte, wenn auf d noch e u. f folgte, was andeutete, daß jetzt die Melodie sich im Hexachorde von c bewegte.

Somigliana, Carlo Antonio, aus Como gebürtig, war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister daselbst, und als Componist nicht ohne Ruf, doch berühmter eigentlich noch als Instrumentenmacher. Er besaß eine ziemlich bedeutende Fabrik, in der, außer anderen Instrumenten, namentlich auch vortreffliche Flügel verfertigt wurden. Ueber ganz Italien versandte er solche, und sie fanden überall Abnahme, ungeachtet der hohen Preise, welche er dafür stellte. Von seinen Compositionen sind keine mehr bekannt, und unsers Wissens auch niemals welche gedruckt worden. Nur das weiß man noch, daß er vorzugsweise im Kirchenstyle thätig war, und in den Kirchenarchiven zu Como selbst mag wohl noch Einiges von ihm im Manuscript vorhanden seyn.

Somis, Lorenzo (nicht Giovanni Battista, wie Andere schreiben), einer der größten italienischen Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, der zugleich eine ganz eigene Schule des Violinspiels gründete, welche in der

Geschichte auch bis auf den heutigen Tag noch nach ihm benannt wird, war ein Schüler von Corelli und in den 20= und 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts Königl. Capellmeister zu Turin. Leider sind keine weiteren Nachrichten über sein Leben mehr vorhanden. Als Componist war er im Ganzen weniger thätig; doch erschienen mehrere Violinsolo's von ihm, und biegsame Leichtigkeit, Gleichheit, Annehmlichkeit und Deutlichkeit des Styls verschafften ihnen eine weite Verbreitung. Zu seinen Schülern gehören Giardini und und Chabran. Seine Tochter — Anna Antonia Christiana, geboren zu Turin 1710, zeichnete sich als Sängerin aus. Als Mädchen von 16 Jahren schon galt sie in Turin für eine der vorzüglichsten Gesangsvirtuosinnen. Gegen 1730 aber verheirathete sie sich an einen Maler, Namens Vanlo, dem sie nachgehends nach Paris folgte, um daselbst ihr Künstlerleben zu beschließen. Sie war mehrere Jahre bei der großen Oper zu Paris angestellt; 1750 indeß verließ sie die Bühne ganz, und ihr Todesjahr scheint in die Zeit um 1760 zu fallen. Nach einem Bildnisse, welches noch von ihr existirt, muß sie als Mädchen sehr schön gewesen seyn. 33.

Sonate, ital. sonata oder suonata (von sonare — klingen), ist ein einfaches Instrumentalstück, welches verschiedene Empfindungen in verschiedenen Sätzen, dem Charakter des spielenden Instruments gemäß, ausdrücken soll. Es ist, oder war wenigstens ursprünglich, ein im ganzen Sinne des Worts einfaches Musikstück, denn man pflegte das Instrument nicht mehrfach zu besetzen. Auch können die musikalischen Gedanken, welche dem Charakter eines spielenden Instruments gemäß seyn sollen, keineswegs so vielfach uud verwickelt seyn wie in einem mehrstimmigen Instrumentalstücke. Ursprünglich schrieb man daher Sonaten blos für nur ein Instrument, namentlich die Violine. Man hat die Sitte auch bis jetzt beibehalten, doch an die Stelle der Violine ist hauptsächlich das Clavier getreten, uud die Musik selbst, der Bedeutung ihres fremden Namens so sehr analog, meist ein bloßer Klingklang geworden. Uebrigens kann die Sonate zu einer ächt poetischen Form der reinen Tonkunst erhoben werden, denn sie ist, insofern nur ein einziges Instrument hier die Empfindungen vorherrschend ausdrücken soll, gleichsam der Monolog der Musik. Die Sonaten für mehrere Instrumente oder wo das Hauptinstrument, das Clavier u. Fortepiano, noch von einem oder mehreren anderen Instrumenten, z. B. der Violine, Flöte und dem Violoncell, begleitet wird, sind erst neueren Ursprungs. Doch nennt man in solchem Falle das Musikstück auch wohl Duo, Trio und Quartett. Den letzteren steht im Wege, daß der Ton des Claviers meist zu schwach ist, und der des Fortepiano oder Flügels sich mit anderen Instrumenten nur schwer verträgt. Als Instrumentalstück will die Sonate Empfindungen ohne Worte ausdrücken, und da sie dieses dem Charakter eines oder weniger Instrumente gemäß thut, so erklärt sich wohl, warum die S. vorzüglich ein Spiel der Töne wird (ein Klangstück), das weniger im Einzelnen als im Ganzen charakteristischen Ausdruck hat, und dieser Ausdruck endlich auch durch den Charakter des Instruments bestimmt seyn muß: eine Forderung, welche die neueren Sonaten=Componisten nicht immer vor Augen haben. Der Inhalt einer S. wird sich nach der größeren oder geringeren Sprachfähigkeit des Instruments stets verschiedenartig gestalten; eine S. z. B. für das Pianoforte und eine andere für die Violine müssen nothwendig von verschiedenem Ausdrucke seyn. Und das beweist wiederum, wie schwer sich bei einer S. hinsichtlich ihres Charakters verschiedenartige Instrumente zusammen reihen lassen. Vom Instrumentalconcert würde dieselbe sich nur dadurch unterscheiden, daß es hier mehr auf Leistungen höherer Kunstfertigkeit abgesehen

ist und das concertspielende Instrument nur mit diesem aus der Begleitung der übrigen Instrumente hervortritt, dagegen in der Sonate mit weniger Anstrengung unter geringerer Mitwirkung das spielende Instrument seinen Charakter entwickeln soll. Daß die Sonate, auch in ihrer eigentlichen Gestalt als einfaches Instrumentalstück betrachtet, wahrhafte Tonpoesie seyn soll, haben die Componisten zwar längst geahnet, in Ermangelung ächt dichterischer Schöpfungskraft aber das gefühlte Bedürfniß auf verschiedene und doch gewöhnlich falsche Weise zu ersetzen gesucht. Einige wollen die Tonkunst gleichsam episch und dramatisch machen, indem sie reine Aeußerlichkeiten zu ihrem Vorwurf wählen. Jene „Zerstörung von Moskau," die „Schlacht von Belle-Alliance," „Blücher's Heimkehr," die musikalischen Jagden und ähnliche Tongemälde gehören eigentlich sämmtlich in den Kreis der Sonate. Andere glauben den höheren Anforderungen dieser Kunstform gewissermaßen schon genügt zu haben, wenn sie ihren Nichts sagenden Machwerken wenig bedeutende und oft recht prosaische Titel geben. Es gehören hieher die Souvenirs de Petersbourg, Adieux de Londres, Retours a Paris u. vieler ähnlicher Wortkram. Ein Abschied von London kann eben so gut auch einer Abreise von Frankfurt und jeder andern Stadt gelten, und die Delices des Praters von Moscheles passen eben so gut auch auf den Augarten zu Wien. Noch Andere wiederum entlehnen die Namen ihrer Sonaten von der wirklichen Dichtkunst (z. B. Dussek in seiner Elegie harmonique), und wenn dieselben auch, in Bezug auf deren Inhalt, oft recht unpassend gewählt sind, so finden diese poetischen Formen allerdings doch ihre bestimmtere Analogie in der reinen Tonkunst. Die Elegie z. B. trägt in der ihr eigenthümlichen Vermischung der Gefühle einen ächt musikalischen Charakter, und der Dithyrambus (Tomaschek componirte tre Dithyrambi etc.), in seiner schwärmerischen Entzückung und lyrischen Unordnung, wird gar treffend dargestellt durch höchsten Flug der Begeisterung in den Tonreihen, durch eine gewisse Regellosigkeit, und durch kühne Wendungen und Sprünge, die unaufhaltsam daherbrausen im feurigsten Sturm. Mehrere Componisten auch haben sich bereits versucht in selbstständiger musikalischer Lyrik, und ihre Sonaten führen zum Theil die Namen recht artiger poetischer Vorwürfe (wir erinnern nur an Reichardt's Sonatine la gioja, und Kalkbrenner's Ricordanza); die Tondichter selbst aber sind entweder nicht vollständig vertraut mit der tieferen Natur der musikalischen Kunstmittel, oder kleben zu sehr noch an den altgewohnten Formen, und so entsprechen jene Versuche ihren bedeutsamen Titeln nicht so weit, als die reine Tonkunst bei manchen derselben es vermöchte. C. M. v. Weber's „Aufforderung zum Tanze" ist sicher eine ächt poetisch-musikalische Aufgabe; die Ausführung derselben indessen, wenn gleich in mehrerer Hinsicht recht lobenswerth behandelt, entspricht noch bei Weitem nicht der schönen Idee. Bei deren rechter Behandlung müßten unwillkührlich alle Herzen hüpfen in fröhlichem Tanz; gemahnt werden müßten wir gleichsam an das Wunderhorn des Oberon. Von nicht minder allgemeiner Wirkung könnte eine Sonate seyn, die etwa den Titel führte „Wonneklänge aus des Lebens Blüthenmai." Die französischen Titel der Tonstücke, welche wir unter der Rubrik der Sonaten begreifen müssen, wie z. B. die vielen Bouquets und einzelnen Blumennamen, die niaiseries de l'enfant, die folies d'Espagne u. s. w. sind meistens nur bedeutungsloser Wortkram. In Sonaten für mehrere Instrumente wird entweder das Hauptinstrument nur unterstützt und verstärkt, z. B. bei vielen mit Violoncell oder Violine begleiteten Claviersonaten, oder die Instrumente suchen abwechselnd sich in dem Ausdrucke einer Empfindung u. Ausführung eines musikalischen Grundgedankens

zu vereinigen, so daß sich die S. gleichsam zu einem Dialog der Instrumente erweitert, welcher, was das harmonische Verhältniß der Stimmen anbelangt, in dem Quartett die Form des vollkommenen musikalischen Gesprächs enthält, von welchem sich mithin die ursprüngliche einfache Sonate allerdings bedeutend unterscheidet. Die Zahl und Anordnung der Sätze war ehedem einförmig bestimmt. Gewöhnlich begann die S. mit einem muntern Satze in mäßiger Bewegung, ein Andante oder Adagio folgte, hierauf Menuett mit Trio (statt dessen auch das Scherzo), und endlich ein Rondo oder Presto; statt des zweiten, dritten oder letzten Satzes bediente man sich auch wohl der Variationen. Jetzt ist, und mit Recht, dieser alte Zuschnitt der Sonate verlassen oder bedeutend verändert, und man schreibt Sonaten von 2, 3 und 4 Sätzen, ganz nach Belieben oder wie es die Empfindung eben giebt. Immer aber bleibt die S. ein ausgeführtes Musikstück, in welchem die Sätze durch einen gemeinschaftlichen Charakter zusammenhängen und jede Empfindung sich gehörig entwickelt. Weniger ist die Sonate gegenwärtig nach der Fantasie hin begränzt, zu welcher Alles hinfließt. Man unterscheidet übrigens Sonaten zur Uebung für den Anfänger, wie namentlich Kulau deren mehrere sehr gelungene componirt hat, und Sonaten für den fertigern Spieler. An die ersteren kann man in Hinsicht der Erfindung wohl billigere Anforderungen machen, aber desto größere müssen in Hinsicht der Methode gemacht werden. Eine leichtere, so wie eine kleinere, aus weniger ausgeführten Sätzen bestehende S. nennt man eine Sonatine. Die Componisten, welche die meisterhaftesten Sonaten für das Pianoforte geschrieben haben, sind: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven; ferner Clementi, Cramer, Kulau; und unter den Neueren im größeren Style: Hummel, C. M. v. Weber, Moscheles, Kalkbrenner, Field, Mendelssohn-Bartholdy, Klengel, Berger, Mayer, Schunke und Andere. Dr. Sch.

Sonatine, s. den vorhergehenden Artikel.

Soni mobiles, deutsch: bewegliche Töne, waren bei den Alten die mittleren Töne der Tetrachorde, weil nur diese in den verschiedenen Klanggeschlechten abgeändert werden durften. Dieselben wurden in 3 Gattungen getheilt. Man hatte Mesopycni, die in dem enharmonischen Klanggeschlechte in der Mitte des getheilten halben Tons lagen, als: Parypate hypaton (c), Par. meson (f), Trite synemmenon (b), Tr. diezeugmenon (1geştr. c) und Tr. hyperbolaeon (1geştr. f). S. Tetrachord. Ferner hatte man Oxypycni und Diatoni. Die Oxypycni sind die dritten Töne eines jeden Tetrachords und mit den Diatonis von gleicher Tongröße, nur in Ansehung der Verbindung im Tonsysteme verschieden.

Soni stantes, griech. Estotes, deutsch: unbewegliche Töne, also der Gegensatz von soni mobiles, waren bei den Griechen und Römern die beiden äußersten Töne eines Tetrachords, weil sie in allen 3 Klanggeschlechten unveränderlich waren. Man unterschied sie nach 2 Arten: Barypycni u. Apycni; Die Barypycni waren die, welche in jedem Tetrachorde (s. d.) die ersten sind, und die Apycni die, welche mit den Tönen, wodurch die dichten Klanggeschlechte gebildet wurden, nicht in Verbindung standen. a.

Sonnenkalb, Johann Friedrich Wilhelm, guter Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, war erst (um 1756) Organist zu Herzberg, dann von 1760 an Cantor und Musikdirector zu Dahme, wo er gegen 1790 starb. Als Componist ist er nicht bekannt geworden; dagegen gab er einmal eine kleine Abhandlung über die Pflichten eines Organisten überhaupt und dann über die gute Art zu präludiren insbesondere heraus.

Sonnleithner, Christoph, geboren den 28sten Mai 1734 zu Szegedin in Ungarn; kam schon im 2ten Lebensjahre als elternlose Waise nach Wien zu einer Tante, Namens Bindel, deren Mann Subcantor an der Metropolitankirche zu St. Stephan war. Sein Onkel, der Steueramts-Controlleur Leopold S., unterrichtete ihn in der Musik, wogegen er demselben, der auch zugleich das Chorregenten-Amt in der Leopoldstädter Pfarre versah, als Sängerknabe dienen mußte. Das war eine fatale Commission für den armen Kleinen, tagtäglich, trotz Hitze und Kälte, die weite Strecke hin- und her traben zu müssen, obendrein auch noch schlecht bekleidet, wie denn, nach seinem eigenen Geständnisse, die zahlreichen Oeffnungen seiner schwarz-wollenen Strümpfe oftmals durch tüchtige Tintenklexe verdeckt wurden. Indessen erwuchs der fleißige Knabe zu einem geübten Sänger und fertigen Violinspieler; studirte mit bestem Erfolge am Jesuiter-Gymnasium, absolvirte Philosophie und Jurisprudenz; erhielt den Doctorhut, später die Decanswürde, und galt für einen der erudirtesten Rechtsgelehrten seiner Zeit. Durch den gründlichen Meister Pirk (auch Kaiser Josephs II. Mentor) in die Tonsetzkunst eingeweiht, componirte er, aus Neigung und wahrem Beruf, viele Sinfonien, Concerte, Trio's, Messen, Gradualien, Offertorien, Requiem's und andere Kirchenstücke, welche, damals sehr geschätzt, durch des Styles Lieblichkeit und kunstvolle Ausarbeitung des Beifalls aller Kenner sich erfreueten; auch 36 Quartette eigens für seinen Monarchen, welcher seinen Werken besonders hold war, und ihn seinen Lieblings-Componisten nannte. S. starb, von den angesehensten Staatsmännern als juridischer Schriftsteller nicht minder anerkannt und ehrend ausgezeichnet, am 25sten December 1786, 54 Jahre alt, in einer von 13 Kindern gesegneten, glücklichen Ehe mit Maria Anna Dopler. Eine seiner Töchter — Johanna, des Domcapellmeisters Preindl Schülerin, glänzte in der Reihe der vorzüglichsten Clavierspielerinnen und producirte sich mehrmals öffentlich, sogar im K. K. Hofburgtheater. — Der zweite Sohn — Ignaz, beider Rechte Doctor, Hof- und Gerichts-Advokat, Notar und Professor des Wechselrechts, später in den erbländischen Adelstand erhoben, u. gestorben 1832, besaß nebst einer kräftigen Baßstimme auch sonstige schätzbare Musikkenntnisse. Der Erstgeborne — Joseph, geb. 1765, früher Kreiskommissair, Concipist, Hoftheater-Secretär, dann K. K. Hofagent, Regierungsrath und Ritter des K. Dänischen Danebrog-Ordens, gehört zu den vielseitig gebildeten Theoretikern; er beabsichtigte die Herausgabe einer Auswahl musikalischer Kunstprodukte der größten Meister aller Länder, Völker und Zeitalter, sammt vollständigen Biographien u. s. w., unternahm auch deshalb eine mehrjährige Forscherreise, brachte eine werthvolle Bildniß-Sammlung an seltenen Kupferstichen und Oelgemälden zusammen; das Riesenwerk aber selbst, auf 60 Foliobände in deutscher, französischer, italienischer und englischer Sprache berechnet, kam, wie vorauszusehen, aus Mangel an hinreichender Unterstützung leider nicht zu Stande. Dagegen aber entwarf u. vollführte er mit jener ihm eigenen Energie zwei andere, Segen bringende Pläne: den wohlthätigen adeligen Frauenverein, und die Begründung der Gesellschaft der Musikfreunde nebst dem daraus hervorgegangenen vaterländischen Conservatorium. Beiden Anstalten stand er als perpetuirlicher Secretär vor, und die letztere verdankt ihm überdies noch viele kostbare Geschenke an Instrumenten, Portraiten, Manuscripten ꝛc., namentlich auch eine eigenhändig geschriebene Geschichte der Musik in 42 Bänden, worin Alles auszugsweise zusammengetragen ist, was vereinzelt mit Bezug auf die Tonkunst in älteren Werken aufzufinden war. Seines Vaters Todestag war 49 Jahre später auch der seinige; er starb in der Christnacht 1835 an

schmerzlich anhaltenden Hämorrhoidal-Leiden. Sein vielseitiges Wirken verdient, lange noch unvergessen zu bleiben. —d.

Sonometre, franz. Name des Klangmessers oder **Monochords** (s. d.); eigentlich aber nur der beiden Tonmesser, welche B. Montu (1802) zu Paris erfand, und die viel Aehnlichkeit mit Abt Vogler's Tonmaaße hatten, aber um einen weit höheren Preis werth geschätzt wurden, bis zu 12,000 Franken. a.

Sonor, von dem lat. sonus (Klang, Schall), klingend, dann aber auch im Sinne von tongebend und klangreich. So nennt man jeden Körper, durch welchen unmittelbar ein Ton oder Klang hervorgebracht werden kann und hervorgebracht wird, einen sonoren; aber auch jeden Körper, jedes Instrument und jede Stimme, welche viel Klang haben, sehr klingend sind. Am meisten kommt der Ausdruck in diesem Sinne bei der menschlichen Gesangsstimme vor, und man nennt einen Baß, Tenor ꝛc., welche recht hell und reich klingen, einen sonoren Baß, Tenor ꝛc. a.

Sons harmoniques (französisch, wörtlich: harmonische Töne), bedeutet in den Solostimmen für Streichinstrumente dasselbe was flautino, also daß die Stelle im Flageolettone vorgetragen werden soll. S. **Flageolet**.

Sontag, Henriette, jetzige Gräfin **Rossi**, wohl die liebenswürdigste und begabteste deutsche Sängerin neuerer Zeit, wurde zu Coblenz am 13ten Mai 1805 geboren. Ihre Eltern waren selbst Schauspieler, und besonders ihr Vater galt im südlichen Deutschland für einen genialen und denkenden Darsteller hochkomischer Charaktere. Die kleine Henriette, ein bis zur Wildheit munteres Kind, mit einem allerliebsten Silberstimmchen, war des Vaters Liebling. Alles ward von Seiten dieses aufgeboten, die geistige wie die körperliche Bildung der Kleinen zeitig zu fördern. Im Jahre 1817, kaum 6 Jahre alt, kam sie mit ihrer Mutter zu dem Hoftheater des Großherzogs von Hessen-Darmstadt, und erregte schon damals durch ihre ungemeine Lebhaftigkeit und ergötzliche Naivität wie schöne Stimme so große Aufmerksamkeit, als nur immer ein Kind von dem Alter durch schöne Naturanlagen und früh geweckten Geist zu bewirken vermag. Besonders als die kleine Salome im „Donauweibchen" erwarb sie sich viel Beifall, und im 8ten Jahre hatte ihre Stimme bereits eine seltene Festigkeit erlangt. Im 9ten Jahre verlor sie ihren Vater; jetzt aber führte sie auch bald ein guter Genius nach Prag, wo ihrer Mutter Künstlerwerth und Fleiß nicht allein, sondern auch ihr eigenes seltenes Talent Anerkennung und Würdigung fand. Nach den bestehenden Gesetzen nämlich werden in das Conservatorium daselbst nur solche Schüler aufgenommen, die bereits das 12te Jahr zurückgelegt haben, und zu öffentlichen Leistungen für befähigt und dahin entlassen erklärt, wenn sie auch einen vollen Lehrcurs von 6 Jahren durchgemacht haben; unsere kleine Sängerin jedoch erhielt, und eben um ihres außerordentlich Viel versprechenden Talents willen, schon im 11ten Jahre Aufnahme, und noch war sie nicht 15 Jahre alt, als sie, bei einer plötzlichen Erkrankung der ersten Sängerin, gleichsam wie im Nothfall, aber auch wider ihren eigenen Willen, zu der Parthie der Prinzessin in „Johann von Paris" verwendet wurde. Unter Angst und Thränen gab sie sich diesem ersten, ihr so gewagt scheinenden Versuche hin, aber der Triumph dieses Abends entschied auch für ihre ganze Zukunft, da er ihr die Entlassung aus dem Lehrinstitute, dem sie die erste feste Grundlage ihrer nachgehends so großen Kunst verdankte, und mithin die Freiheit verschaffte, nun ihrem so schönen und schnell emporgeblühten, wie trefflich entwickelten Talente große Vorbilder aufzusuchen. Ihre Lehrer in

dem Conservatorium waren gewesen, was Theorie und höhere musikalische Bildung überhaupt anbelangt: der Capellmeister Triebensee, im Clavierspiele der berühmte Pianist Pixis, und im Gesange der Flötist und Componist Bayer und die Singlehrerin Czegka. Durch den trefflichen Unterricht dieser Meister gut vorbereitet, ging sie mit ihrer Mutter nach Wien, wo sie Gelegenheit fand, die große Sängerin Fodor-Mainville täglich zu hören, in deren Geist einzudringen und, was Methode und Vortrag anbelangt, dieselbe sich zum Muster zu nehmen. Vier Jahre lang, während welcher sie, im Grunde aber nur nebenbei, in der deutschen und bisweilen auch in der ital. Oper mitwirkte, dauerte dies Studium, dann aber hatte sie auch selbst schon einen Rang unter ihren Kunstgenossen eingenommen, daß sie es wagen durfte, auf ihr eigenes Talent gestützt und eine gewisse künstlerische Selbstständigkeit behauptend, in das größere Publikum hinauszutreten. Schreiber dieses liegen Briefe aus jener Zeit der Schule von der gefeierten Sängerin vor, in italienischer und deutscher Sprache, und zu bewundern sind die Fortschritte auch der geistigen Bildung, welche selbst aus diesen Zeilen von Brief zu Brief hervorleuchten. Wir gestehen, sehr selten noch ein so nach allen Richtungen hin gleich vortheilhaftes, vollkommen harmonisches Entwickeln der verschiedenen Kräfte bei einem in der Ausbildung Begriffenen bemerkt zu haben. Jeder neue Brief auch ein neues und immer schöneres Bild des ganzen lieblichen Seyns, von der tiefsten inneren Regsamkeit des Geistes bis hin zu dem zeichnenden Stoff, der Nettigkeit der Handschrift, in welcher sich nicht minder eine überwiegende Herrschaft des stets verfeinerten Geschmacks kund giebt, als in dem Inhalte eine genialere geistige Vertiefung in das eigentliche Wesen der Kunst. 1824 verließ die S. Wien. Sie war damals schon eine wenn noch nicht vollendete, doch hoch gereifte Künstlerin, und die Reise, welche sie unternahm, mußte voraussichtlich an Gold u. Ruhm sehr ergiebig für sie seyn. Sie sang unter anderen in Leipzig die Euryanthe u. erhielt stürmischen Beifall. Dann wurde sie, nachdem die Zeitungen aller Art sich beeifert hatten, ihr Lob in die Welt zu posaunen, von den Directoren der Königstädter-Bühne zu Berlin gewonnen. Auch ihre Mutter u. Schwester Nina, letztere indeß damals nur noch in Kinderrollen beschäftigt, wurden dort engagirt. Als Vormund ward ihr in Berlin der Justizrath Bode vorgesetzt, der sie wie eine Tochter liebte, und ihre Finanzen so gut verwaltete, daß sie, als sie 2 Jahre später ihre erste Reise nach Paris antrat, schon Besitzerin eines recht ansehnlichen Vermögens war. Mit diesem Zeitpunkte aber begann auch eine ganz neue Aera ihres künstlerischen Lebens, in welchem sich von nun an zu dem größten Verdienste auch noch das höchste Glück gesellte. Sie fühlte das selbst, und oft gestand sie einer ältern, sie begleitenden Freundin, daß ihr jetzt zum zweiten Male ein neues inneres Leben aufgehe, und merkwürdig war die plötzliche Rosengluth, welche ihre gewöhnlich so ruhigen, ja fast leidend scheinenden Züge des Gesichts übergoß, die Begeisterung, welche mächtig aus dem sanften, blauen Auge strahlte, u. der fast zu einer poetischen Ueberschwenglichkeit gesteigerte geistige Gehalt ihrer schnell dahin strömenden Rede, wenn sie, die eben noch so stille, ja zurückhaltend schüchterne Jungfrau, auf diese neuen Geistesblicke, auf die höheren Tendenzen der Kunst kam, die sich ihr nun mit einem Male in ihrer ganzen Klarheit erschlossen. Auch gränzte die Wirkung, welche ihr Erscheinen auf den weiteren Bühnen Deutschlands und des Auslandes, namentlich aber zu Paris, machte, fast an das Wunderbare. Die deutsche Sängerin, welche sich mit den bevorrechteten Italienern zu messen dahergekommen war, hatte schon dieser scheinbaren Vermessenheit wegen ein entschiedenes Vorurtheil gegen sich. In den Salons wie in den

Tagblättern spöttelte man über la petite allemande, die noch kein Mensch kannte. Sie trat schon am dritten Abend nach ihrer Ankunft als Rosine im „Barbier von Sevilla" auf: ein bedeutsames Phänomen für die Pariser, welche auf eine mit Ermüdung, Heiserkeit und kleinen Zierkünsten aller Art angefüllte Aufschubsperiode gerechnet hatten. Neugierde, die „robuste" und unbefangene Deutsche, welche nicht daran gedacht hatte, sich interessant zu machen, nur zu sehen, hatte das Theatre favard überfüllt. Als die Erwartete aber, unter der man sich eine dreiste, kecke, corpulente Provinzialsängerin gedacht hatte, in ihrer schüchternen Lieblichkeit auf der Bühne erschien, sich alle bewaffneten und unbewaffneten Augen neugierig auf sie richteten, und als, mehr noch, die ersten Silbertöne des Recitativs in leisen, von augenblicklicher Befangenheit erregten Bebungen vibrirten, da brach mit einem Male die Anerkennung dieser großen Bescheidenheit schon, wie der Lieblichkeit dieser Grazienerscheinung, in einen allgemeinen Beifallsruf aus. Der Künstlerin Muth kehrte zurück; mit einer leichten Verbeugung des Dankes verließ sie die Bühne, und kehrte in der sechsten Scene, die Rosine mit der bekannten Cavatine eröffnet, gefaßt zurück, wo ihr herrlicher Gesang nun aber auch, wie ihr feines Spiel, die frühere Nachsicht u. Zufriedenheit umwandelten in einen Enthusiasmus, wie selbst die in der Beziehung so reichhaltigen Pariser Theater-Annalen nur selten ihn erzählen: ein Enthusiasmus, der bei jeder ihrer nachmaligen 23 Vorstellungen immer zunahm, und ihr in der Benefiz-Vorstellung, bei welcher die „Donna del Lago" zum dritten Male wiederholt ward, sogar Kränze mit den sinnreichsten Devisen zuwarf, wovon auf die laute Forderung des Publikums ihr einer von Lorbeer auf das von dem Glanze der Begeisterung umstrahlte Haupt gesetzt ward. Doch es konnte auch der Erfolg kein anderer seyn. Wer hätte, für höhere Kunstschönheit empfänglich, einer Künstlerin wie die Sontag, bei der sich mit dem höchsten jugendlichen Reize der äußeren Erscheinung auch die höchste Fertigkeit und Grazie in der Kunst vereinte, nicht laut seinen Beifall wie seine ganze Erregung zujauchzen sollen? — Neben der äußersten Reinheit, Klarheit, Lieblichkeit und Biegsamkeit der Stimme besaß sie die glänzendste Leichtigkeit, Nettigkeit und Eleganz des Vortrags. Uebertrafen eine Schechner u. Pasta sie wohl an Kräftigkeit und Fülle des Ausdrucks, und in neuerer Zeit eine Malibran an Universalität des Talents, und früher eine Catalani vielleicht an Fertigkeit und Großartigkeit des Gesanges, so stand sie denselben doch bei Weitem voran in jener Zartheit der Bildung, welche entzückt. Sie erschütterte nicht durch eine imponirende Stimmfülle, aber bezauberte durch wahre Flötenpassagen, welche sie größtentheils mit halber Stimme, aber mit der vollkommensten Articulation vortrug, und rührte durch Lieblichkeit des einfachen Gesanges. War sie nicht eigentlich groß im Heroischen und Tragischen, so war sie doch unübertrefflich im Sentimentalen und Scherzhaften, wie überhaupt dem, was mehr das Herz für sich als die gesammte Geistigkeit des Hörers ergreift. Nehmen wir die genannten allenfalls aus, so ist wohl noch keine Sängerin dagewesen, und wird sicher so bald auch keine wieder erstehen, welche, selbst über die höchste Vollkommenheit im Technischen hinaus, an Geschmack und Erfindung der Sontag auch nur nahe kommt. Wer hat sie gesehen und gehört z. B. als Fräulein im „Schnee," als Rosine im „Barbier," als Italienerin, Cenerentola, Helene, Donna Anna, Prinzessin von Navarra, Euryanthe, Agathe, Caroline und Sophie, und ist nicht noch jetzt, in der Erinnerung, selig bewegt von ihrer ganzen Erscheinung? — Welche andere Sängerin hat in diesen und solchen Rollen vor und nach ihr so Vollkommenes geleistet? — Haben die meisten jener

Opern doch auch nur durch sie allein das Glück gemacht, auf welches die Componisten stolz sind. Eine Blume voll des zartesten Duftes u. anziehend allein erscheint sie in dem großen, üppigen Sängerstrauße der Zeit. Dabei war sie das liebenswürdigste Mädchen zugleich. Unmöglich ist es, allen Triumphen zu folgen, die ihre Kunst errang, aber unmöglich fast auch, den Zauber zu beschreiben, den ihre Persönlichkeit schon um sie verbreitete. Die Direction der italienischen Oper zu Paris gestand einmal laut und mit Bewunderung, nie mit einer so launenfreien und anspruchslosen Künstlerin verkehrt zu haben. Die Pariser Großen, gewöhnt jede Talentproduktion in gesellschaftlichen Kreisen mit großen Summen zu honoriren, wurden von Achtung gegen die junge Deutsche erfüllt, welche durch angesehene Personen auf das bestimmteste erklären ließ, daß sie bei dem ersten Erbieten der Art jede Einladung absagen werde, als bloßer Gast behandelt seyn wolle oder gar nicht erscheinen. Durch den Preußischen Gesandten bei einem festlichen Diner eingeführt, von Alexander Humboldt in den Häusern seiner Bekanntschaft präsentirt, durch ihre Begleiterin, eine Frau von Stand und Bildung, mit dem Fürstl. Dalbergischen Hause bekannt gemacht, bedurfte es keiner Empfehlungsschreiben, um die Künstlerin in allen höheren Cirkeln heimisch zu machen; und als endlich die alte, sittenstrenge Herzogin von Lothringen, Madame de Baudemont, der sie im Hause Talleyrands durch die Herzogin von Dino vorgestellt wurde, in die Worte ausbrach: je ne voudrais pas pour tout au monde que ma fille fusse autrement, — da begab sich das Unerhörte in Paris, daß Damen vom ersten Range bei der deutschen Sängerin zu Gegenbesuchen vorfuhren. Auch das interessante Paar, Benjamin Constant und seine Gattin, eine geb. Gräfin Hardenberg, diese beiden entgegengesetzten Pole der äußersten Aristokratie u. des Republikanismus, die sich hier in dem versöhnenden Centralpunkte einer begeisterten Liebe zusammengefunden hatten, waren unter ihren Verehrern, und die Sontag genoß das für eine Künstlerin gewiß seltene Glück, täglich in der Umgebung von Personen zu leben, welche einen europäischen Ruf genießen, und so zu einem Ansehn zu gelangen, das sie dann auf den Schwingen der Kunst zu einem Gegenstande erhob, auf welchen die halbe Welt bewundernd hinschaute. Auch die Liebe bot Henrietten ihre Kränze. Ein berühmter Tonkünstler und ein unabhängiger junger Mann von hohem Range warben zugleich um ihre Hand. Ohne Rückhalt, aber mit der zartesten Achtung schlug sie beide Anträge aus, obwohl ihr Herz für den Letzteren sprach, und sie nur einer Idee von Pflicht das große Opfer brachte, welches sie an das Festhalten eines fast noch in den Kinderjahren gegebenen Wortes knüpfte. Diese inneren Kämpfe, wie die unerhörte Anstrengung ihrer 2 Monate lang fortgesetzten Beschäftigungen, hatten ihre Gesundheit angegriffen. Aber die Seebäder von Boulogne stellten sie bald wieder her, und blühender als je trat sie Ende Septembers 1826 ihre Rückreise nach Berlin an, die allenthalben einem wahren Triumphzuge glich und durch Gastspiele ihr auch die enormsten Summen eintrug, wie Geschenke von höchstem Werth, welche die Huldigung ihrer Kunst im Ueberfluß ihr brachte. Man hatte ihr in Paris die glänzendsten Anerbietungen gemacht, ja ihren Abschied und die Verzeihung des Königs von Preußen zu erwirken sich erboten, wenn sie den Berliner Contrakt brechen und sogleich bleiben wolle. Immer nur ihrem Idol der Pflicht folgend, weigerte sie sich standhaft, und verließ, obwohl mit zerrissenem Herzen, das ihr so theuer gewordene Paris, nachdem sie daselbst einen 3jährigen Contrakt geschlossen und solchen gleich nach Ablauf des Berliner anzutreten sich verpflichtet hatte. Glänzend war ihre Aufnahme besonders in Weimar und

Frankfurt, ihrem Herzen am wohlthuendsten jedoch eine Zusammenkunft mit ihrer Großmutter in Mainz. Dort auch betete sie noch einmal am Grabe ihres Vaters, gab mehreren unbemittelten Verwandten Beweise ihrer Großmuth, sang im Theater für die Armen, wurde von dem greisen Matthison aufgesucht, der ihr des Dichters und Greises letzten Segen brachte, und verließ die Heimath ihrer Eltern wie ein segnender Schutzgeist. Ihr Empfang in Berlin war wie ihr Abschied — glänzend. Als sie den Entschluß, das dasige Engagement künftig mit dem Pariser zu vertauschen, aussprach, wurden ihr ganz unerhörte Offerte gemacht, um sie zur Wortbrüchigkeit zu bewegen. Doch, in diesem Falle von wahrhaft männlicher Festigkeit, blieb sie ihrem Worte treu, und als man ihr nun tausend andere Schwierigkeiten in den Weg legte, berief sie sich auf den Umstand, in Coblenz unter damaliger französischer Herrschaft geboren, mithin mit dem erreichten 21sten Jahre volljährig zu seyn und folglich über sich selbst disponiren zu können. Im September 1827 reiste sie endlich auch nach Frankreichs Hauptstadt ab. Dieser zweite Aufenthalt daselbst war in jeder Beziehung eine Wiederholung des ersten. Nachdem sie die Pasta noch einige Zeit studirt hatte, wagte sie neben dieser die Desdemona und Semiramis zu singen, Beide Paraderollen der Pasta, und feierte einen entschiedenen Sieg. Dann ging sie auf 3 Monate nach London, um dort sich zu dem Culminationspunkte ihres Künstlerrufs und Reichthums aufzuschwingen. Zum ersten Male aber regte sich jetzt auch der Neid. Die Verläumdung fiel die bis dahin nie Angegriffene mit vergifteten Waffen an, und erfüllte sogar die Journale mit gehässigen Anekdoten. Noch während sie auf den Theatern zu Paris glänzte, hatte sie sich nämlich heimlich mit dem Grafen Rossi, Legationssecretär bei der sardinischen Gesandtschaft, verheirathet. Die Geburt eines aus dieser Ehe entsprungenen Kindes wurde durch einen angeblichen Fall der Sängerin, in Folge dessen sie mehrere Monate lang das Krankenlager hüten müsse, geheim gehalten. Indessen hatte das Gerücht die halbe Wahrheit dennoch verbreitet, und es fehlte nun natürlich nicht an den boshaftesten Erfindungen. Doch allmählig wurde auch die Vermählung bekannt, obgleich noch nicht öffentlich erklärt. Uebrigens verließ die Sängerin die Bühne und machte keinen Hehl daraus, daß sie nunmehr eine letzte Kunstreise durch Europa unternehmen und sich dann von der öffentlichen Wirksamkeit zurückziehen wolle. Auf dieser Reise, auf welcher sie nun auch äußerlich in einer fast fürstlichen Pracht erschien, wollte sie sogar die Bühne nicht mehr betreten, sondern sich nur noch als Concertsängerin zeigen. Eine Ausnahme davon machte sie jedoch zu Berlin, indem sie diese Stadt für die Gründerin ihres Glücks erklärte, und daher dem Wunsche so vieler Freunde, sie noch einmal in ihrer schönsten Wirksamkeit zu sehen, wohlwollend nachgab; und wie diese ganze Kunstreise einer wahren Siegesfeier der erhabenen Kunst des Gesanges glich, so besonders auch dieser letzte Cyklus von Darstellungen in Berlin. Am 19ten Mai 1830 beschloß sie ihre dramatische Laufbahn mit der Vorstellung der Semiramis von Rossini. Der Enthusiasmus, ja man kann sagen die Rührung u. Erschütterung des Publikums dabei waren unbeschreiblich. Jeder erlitt einen Verlust, indem er dies schöne Talent abscheiden sah aus dem Zauberreiche der Kunst. Von Berlin ging sie nach Rußland, sang zu Petersburg und Moskau mit unglaublichem Erfolge und kehrte dann über Hamburg nach den Niederlanden zurück. In Hamburg sang sie zum letzten Male öffentlich, aber nur im Concerte. Hierauf erfolgte die öffentliche Declaration ihrer Heirath, und sie lebte, die Kunst nur in Privatcirkeln und für sich übend, mit ihrem Gemahl zunächst im Haag, dann

eine längere Zeit in Frankfurt am Main; 1834 aber ging sie nach Neapel, um von dort (was indeß nicht geschehen ist) nach Rio Janeiro überzuschiffen, wohin ihr Gemahl als Sardinischer Geschäftsträger gewissermaßen verbannt wurde. Verbannt sagen wir, denn der sardinische Adel findet sich in seiner thörigten Beschränktheit noch immer dadurch befleckt, daß ein an sich Nichts bedeutender Graf mit einem Wesen sich verbunden hat, welches zwar die Freude und der Stolz Europa's gewesen, aber von Eltern herstammt, die keine Kronen und goldenen Felder in ihrem Wappen führen. Uebrigens lebt unsere einst so hochgefeierte Sängerin fortwährend in den glücklichsten Familienverhältnissen, was auch mancherlei Gerüchte Entgegengesetztes darüber sagen mögen. st. u. S.

Sonus (lat.) — der Schall oder Klang; ehedem bezeichnete man in der römischen Kirche mit diesem Worte auch den Gesang: Venite exultemus etc., welcher der 95ste Psalm ist.

Sopra (ital.) — oben, kommt in der Musik nur mit come in Verbindung vor, nämlich — wie oben, d. h. wenn Etwas, Tempo oder auch ein Satz oder eine Stimme, wie eine vorhergehende genommen und vorgetragen werden soll. a.

Sopran oder **Discant**, die höchste der vier Hauptstimmen, in welche man den Umfang aller Töne, welche die menschliche Stimme hervorbringen kann, eintheilt. Sie wird deshalb von den Italienern auch **Soprano**, und von den Franzosen **le Dessus** genannt. Oft giebt man ihr auch den Namen **Canto** (von cantare — singen), und vermuthlich zwar deshalb, weil sie in dem mehrstimmigen Gesange den Hauptgesang führt. Nur Frauenzimmer, Knaben (vor der sog. Mutation) und Castraten können die Höhe dieser Stimme erreichen. Weil aber selbst diese hohen Stimmen von verschiedenem Umfange sind, so unterscheidet man 2 Gattungen derselben, und nennt diejenige Discant- oder Sopranstimme, welche sich von dem eingestrichenen c bis wenigstens zum zweigestrichen a und noch höher erstreckt, den **hohen Discant**, diejenige aber, welche einen nicht so hohen, aber nach der Tiefe hin wenigstens bis zum kleinen a und g erweiterten Umfang hat, den **tiefen Discant** oder ital. **mezzo soprano** (Mezzo Sopran), franz. **Bas-dessus**, zuweilen auch hohen Alt. Die weiteren Eigenthümlichkeiten dieser Stimme sind unter den Artikeln **Charakteristik** und **Eigenschaften** der menschlichen Stimme angegeben. Bei allen vollstimmigen Singstücken bildet der Sopran die Hauptstimme, welche deshalb auch, weil sie den Hauptgesang führt, die meiste Ausbildung im Satze verlangt. In der Instrumentalmusik vertritt die erste Violine (bei Harmoniemusik die erste Flöte, Oboe oder Clarinette) die Stelle des Soprans, der auch bei der Vereinigung von Vocal- und Instrumentalmusik, hauptsächlich in Chören, von dieser Instrumentalparthie besonders unterstützt wird, so wie der Alt von der zweiten Violine und der Tenor von der Viole. Sulzer charakterisirt noch den Sopran: Da die höchsten Töne weniger nachklingen als die tieferen, so ist es der Natur dieser Stimme ganz gemäß, daß sie mehr kurze Noten oder sog. Diminutionen habe, als jede andere Stimme, besonders in Tonstücken für solche Instrumente, welche den Ton nicht aushalten können. Es ist ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen schneller reden und singen als tiefe, welche durch ein zu geschwindes Fortschreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verursachen würden. Aus eben diesem Grunde schicken sich alle Arten von melismatischen Verzierungen auch für den Sopran am besten, welcher wegen seiner Höhe weder der lieblichen

Bebungen, noch der sanften Schleifungen und anderer zum Nachdruck gehöriger Veränderungen, wodurch die tieferen Töne oft so sehr reizend werden, in dem Grade fähig ist als andere Stimmen. Uebrigens heißt Soprano jetzt durchaus in ganz Italien die Altsängerin, welche gewöhnlich die männlichen, ehemals von den eigentlichen Soprani (den Castraten) dargestellten Rollen singt. Daher ihr Name. Primo soprano oder auch Soprano absoluto, obgleich Beides im Grunde nicht ganz einerlei ist, weil der erste noch einen Anderen, letzterer aber Niemand neben sich zu dulden braucht, ist jetzt in ganz Italien also die erste Altsängerin, zum Unterschiede von prima Donna, welche die erste eigentliche Sopransängerin ist. —g.

Sopranist, Einer, der die Sopranstimme (Discant) singt, ein Discantist.

Soprano, s. Sopran und Discant.

Sopranschlüssel, s. Discantschlüssel.

Sordeline, s. Surdeline.

Sordin-Fortepiano, hieß vor Alters, zum Unterschiede vom Pantalon, unser gewöhnliches Fortepiano, oder ein solches Clavier, welches eine Dämpfung hatte.

Sordino, s. Dämpfer.

Sordo, mit weiblicher Endung sorda (ital.) — gedämpft, d. h. mit Gebrauch des Dämpfers (s. d.); z. B. Corno sordo — das Horn gedämpft (man soll den Dämpfer beim Blasen dieser Stelle gebrauchen); Viola sorda — gedämpfte Viole 2c.

Sordoni (ital.) — Sorduninstrumente; s. den folgenden Artikel.

Sordun, ein veraltetes Blasinstrument von Holz, welches, so wie unser Fagott, eine zweifache Röhre hatte, und vermittelst eines Rohrs intonirt wurde. Es unterschied sich von dem alten Fagotte oder Dolcian dadurch, daß sein Corpus kleiner war, und außer den gewöhnlichen 6 Tonlöchern für die Finger an der Seite noch 6 andere Tonlöcher hatte, welche mit den Ballen an den Händen bedeckt wurden. Man bediente sich des Instruments in verschiedenen Dimensionen. Die beiden größten Gattungen wurden mittelst einer solchen gebogenen Röhre angeblasen, wie an dem Fagotte das S. Die kleineren Gattungen hatten über dem Rohre noch eine Kapsel oder Büchse mit einem Mundloche wie die Schallmeyen, und unter diese Gattungen von Sordun gehört auch das alte Instrument, welches man gewöhnlich Kort-Instrument nannte, und dessen Umfang sich vom Contra-B bis zum kleinen b oder eingestr. c erstreckte. Die größte Art von S. erreichte in der Tiefe Contra-F und in der Höhe das kleine d; die kleinste Art hingegen hatte eine Scala von B bis zum eingestr. c. Die mittleren Gattungen waren von verschiedenem Umfange. Alle Sordun-Instrumente zusammen wurden unter dem ital. Namen Sordoni begriffen.

In der Orgel, wo der Sordunbaß oder Sordunregal, wie hier die Stimme Sordun oft auch genannt wird, bei kleinerer Stimmmasse die Stelle der Posaune 2c. vertritt, ist Sordun ein offenes Schnarrwerk, dessen Pfeiffen von Holz oder auch Zinn verfertigt werden. Im Manuale steht dasselbe gewöhnlich zu 8′ und im Pedale zu 16′; doch kommt es auch im Pedale zu 8′ vor; dann fehlt es aber im Manuale. Der Ton ist weniger schnarrend als die Posaune, doch nicht so angenehm als Violenbaß. — Endlich pflegen viele Trompeter auch dasjenige ausgebohrte u. abgedrehte Stückchen Holz Sordun zu nennen, welches man in die Stürze der Trompete steckt,

um den Ton derselben zu dämpfen und ihre Stimmung um einen Ton zu erhöhen; indeß ist der Ausdruck hiefür nicht ganz richtig u. sollte Sordin (s. d.) heißen. —hr.

Sörensen, Johann, Dr. med. und praktischer Arzt zu Ebersdorf bei Lobenstein im Voigtlande, bekannt besonders als vorzüglicher Lieder-Componist, war zu Glückstadt in Holstein am 18ten Mai 1767 geboren, und erhielt in seiner Jugend von 2 Engländern, Namens Gambold und la Trobe, Unterricht in der Musik; als er aber um seiner medicinischen Studien willen sich nachgehends längere Zeit zu Copenhagen aufhielt, ward der Capellmeister Schulz noch sein Lehrer, und der Einfluß dieses genialen Mannes auf sein Compositionstalent hat sich auch durchweg in seinen Werken erhalten. Zunächst gab er, während seines Aufenthalts in Copenhagen noch, mehrere Sammlungen von dänischen und deutschen Liedern mit Clavierbegleitung heraus. Von 1802 an, wo er Arzt in Ebersdorf war, druckten mehrere andere dergleichen auch Breitkopf und Härtel in Leipzig. Von einer Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder erschienen nicht weniger als 4 Theile in 8 Lieferungen, 1819 die letzte. Außerdem componirte er viele Kirchensachen, welche leider Manuscript geblieben sind. Sein Satz ist ausnehmend rein, leicht und gefällig. Hinsichtlich der Correctheit würde er dem größten Contrapunktisten von Ruf Ehre machen. Am deutlichsten ergiebt sich das aus seinen Fugen in jenen Motetten ꝛc. Worin er aber eine besondere Geschicklichkeit besaß, ist die Behandlung der Texte, und hier gerade auch tritt die Schule Schulze's am unverkennbarsten hervor. Wenige Liedercomponisten haben in dieser Hinsicht so viel Glück gehabt als Sörensen. Seine Melodien sind nicht musikalische Umkleidungen der Worte, sondern der Text selbst erscheint hier gleichsam als eine Melodie. Nirgends etwas Gesuchtes oder Gekünsteltes; überall der natürlichste Gesang, der so sehr mit den Worten selbst und ihrem Inhalte integrirt, daß es unmöglich scheint, sie zu einer anderen Weise zu gebrauchen. S. starb zu Ebersdorf gegen 1824; ganz bestimmt können wir das Jahr nicht angeben, aber schwerlich werden wir uns um ein Bedeutendes irren. —b.

Sorge, Georg Andreas, der berühmte Organist, ward geboren zu Mellenbach im Schwarzburgischen am 30sten März 1703. Seine ersten Lehrer in der Musik waren der Cantor und Organist Walther daselbst und dessen Substitut Caspar Tischer. Er übte sich unter diesen besonders im Singen und Clavier- und Orgelspielen. Im Violinspielen unterrichtete ihn der, damals aber noch in seinen Studien begriffene, Pfarrer Holzhey, bei dem er zugleich Notistendienste that. Als Tischer als Hoforganist nach Schney befördert ward, folgte er demselben dahin, und durch Fleiß und Talent brachte er es binnen einer Zeit von 2 Jahren zu einer für damals außerordentlichen Geschicklichkeit auf mehreren Instrumenten, vornehmlich aber auf dem Claviere und der Orgel. In sein Vaterland, aber nach Meuselbach, zurückgekehrt, trieb er nun auch bei dem dasigen Pfarr-Substituten Wintzer mancherlei Sprachen und Wissenschaften, namentlich Latein, Poesie und Mathematik, und fing an zu componiren. Zu einigen Kirchenstücken, welche er setzte, hatte er sich auch selbst den Text verfertigt, und obschon erst 18 Jahre alt machte er mit seinen Talenten und Kunstfertigkeiten bereits viel Aufsehn, so daß er ein Jahr später den Ruf als Gräfl. Reuß-Plauischer Hof- und Stadt-Organist nach Löbenstein erhielt, und nun in jeder Hinsicht auch mit einer Energie in's öffentliche Kunstleben trat, daß er bald das Ansehn eines der bedeutendsten Männer seines Fachs, wie auch Componisten und Musikgelehrten hatte. Von 1741 an erschienen von Jahr zu Jahr fast

kleinere und größere Schriften und Compositionen von ihm, die mehrentheils außerordentliches Glück machten. So 1741 z. B. eine Intervallen-Genealogie, 1744 eine Anweisung zur Stimmung und Temperatur (erlebte 3 Auflagen), 1748 ein ähnliches Werk über die verschiedenen Temperatursysteme, 1749 ein bedeutendes Werk über das Monochord, Anleitungen zur Composition, Ausweichungslehre, Beiträge zur Orgelbaukunst, Schriften akustischen und canonischen Inhalts ꝛc.; an praktischen Arbeiten besonders Sonaten für Clavier und Orgel, Präludien, Parthien, Menuetten ꝛc., und zwar in Menge. In Manuscript blieben, sind aber gleichwohl aufgeführt worden, viele größere u. kleinere Gelegenheitscantaten, ein ganzer Jahrgang Kirchenmusiken für 4 Singstimmen und 6 Instrumente, mehr denn 100 Choral-Vorspiele, Cirkel-Arien durch alle Tonarten, Fugen u. Fughetten, Lieder ꝛc. Außerdem verfertigte er seit 1750 Monochorde von 2′ Länge, mit denen er einen ordentlichen Handel trieb. Ein Hang zur Rechthaberei verwickelte ihn übrigens auch in mancherlei verdrießliche Streitigkeiten, namentlich mit Marpurg über das System der Harmonie. Es kam dabei so weit, daß Marpurg Sorge's Anleitung zum Generalbaß selbst drucken ließ (1760), aber Capitel für Capitel mit spitzfindigen Bemerkungen. In Marpurg's „kritischen Briefen" und „Beiträgen" findet man viele darauf bezügliche Abhandlungen. Mit Schröter stritt er sich lange Zeit herum über Temperatur-Angelegenheiten. Das gab Veranlassung zu einer rührigen Theilnahme an Zeitschriften und zu kleinen Brochuren. Sorge starb endlich am 4ten April 1778. Sein ganzes Leben war eigentlich Nichts als ein Kampf mit Gegnern aller Art, denen gegenüber er indeß fortwährend eine, über einige kleinliche Leidenschaftlichkeiten hinweggesehen, als Künstler u. Gelehrter achtungswerthe Stellung behauptete. m.

Sörgel, Friedrich Wilhelm, ein Componist der neueren Zeit, von dessen Lebensverhältnissen wir aber keine bestimmten Nachrichten erhalten konnten, und Vermuthungen mögen wir nicht nachreden. Daß er Lehrer der Musik und zwar des Clavierspiels ist, beweisen die von ihm erschienenen Etuden in Sonatenform, die er auch zweien seiner Schüler widmete. Im Ganzen sind bis jetzt ohngefähr 30 Werke, kleinere und größere, von ihm gedruckt worden: Variationen, Sonaten, Uebungsstücke (in mehreren Lieferungen) ꝛc., meist für Clavier, aber auch Streichquartette und Sachen für Clavier mit Begleitung, z. B. ein Notturno für Clavier mit Violoncell und Violine oder Flöte; und was wir davon kennen, zeichnet sich aus durch einen auf das Edlere in der Kunst gerichteten Geschmack, durch ein schönes Maaßhalten im Ausdrucke, Gründlichkeit in der Ausarbeitung, Festigkeit in der Schreibart, Fluß in den Stimmen, naturgemäße Behandlung der Instrumente, u. die Uebungssachen insbesondere durch eine große Zweckmäßigkeit der Anordnung. Originalität, reiche und hinreißende Fantasie und eine imponirende Kräftigkeit des Ausdrucks trifft man in S's Compositionen nicht, und daher mag es denn auch kommen, daß sie bis jetzt noch kein sonderliches Aufsehn erregten; aber Wohlgefallen wird dennoch Jeder daran finden. S. hat als Componist wohl keine Bewunderer, aber sicher viele Freunde; man reißt sich nicht um seine Werke, aber man hat sie gleichwohl gern. Die erste Composition, welche er der Oeffentlichkeit übergab, mag ohngefähr ins Jahr 1819 fallen; nachgehends sind ziemlich alle Jahre neue Lebenszeichen von seiner Existenz uns zugekommen.

Soriano, Francesco, ein Römer, wird unter die besseren Componisten gezählt, welche zu Anfange des 17ten Jahrhunderts in Italien lebten. Er war Päbstlicher Capellmeister an der Peterskirche zu Rom, und

als solcher ein Vorgänger von Paolo Agostino. Eins seiner berühmtesten Werke ist: Canoni et Oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave maris stella etc. a 3—8 voci. Es erschien 1610 zu Rom. Andere seiner Compositionen bestanden in Psalmen u. Motetten, wovon 1616 auch zu Venedig eine große Sammlung gedruckt wurde.

Sospiren, s. Athmen und Pause.

Sostenuto (ital.) — unterhaltend, anhaltend; zeigt an, daß eine Stelle oder ein Satz so viel als möglich mit getragenem, fortklingendem Tone vorgetragen werden soll. Das sostenuto ist mehr als das tenuto; es begreift zugleich eine gewisse Schwere des Tones in sich, die freilich nur auf Streichinstrumenten gut hervorgebracht werden kann, und im Gesange, wo man daher auch den sog. Glockenton (s. d.) die nota sustenuta nennt. a.

Soto, Francesco P., von Langa in der Diöcese Osma gebürtig, wurde am 8ten Juni 1562 in das Päbstliche Sänger-Collegium aufgenommen, und starb als Decan der Päbstl. Capelle, 85 Jahre alt, am 25sten September 1619 (nicht 1691, wie Gerber berichtet). Welche Achtung S. bei Pabst Sixtus V. genoß, beweist der Umstand, daß dieser Pabst, als er über die Einführung des Capellmeisters in die Päbstl. Capelle aus dem Mittel der Sänger und Abstellung dieser geistlichen Würde die Urtheile der Sachverständigen hören wollte, die beiden Sänger Merlo und Soto berief, mit denen er mehrere Unterredungen über diesen Gegenstand hatte. Soto besaß Einfluß auf die Musik des Oratorio, welches der heil. Filippo Neri gestiftet hatte, und sammelte die Laudi spirituali, welche von Palestrina componirt waren, da er seit 1571 dorthin arbeitete, so wie die Compositionen Anderer; auch ließ er als Fortsetzung der 2 Bücher, welche Animuccia in diesem Fache herausgab, folgendes Werk drucken: „Il terzo libro delle laudi spirit. a tre e a quatro voci" (1588), und dedicirte dasselbe dem Cardinal Federico Borromeo. 1589 ließ er eine neue Auflage dieser 3 Bücher Laudi veranstalten, und fügte ihnen noch neue Compositionen hinzu; und 1591 endlich ließ er das 4te Buch dieser Laudi zu 3 und 4 Stimmen drucken, welches er der Herzogin Olympia Orsina Cesi d'Acquasparta widmete.

Sotto voce (ital. ausgesprochen sotto votsche) — mit gedämpfter (eigentlich heiserer) Stimme, halber Stärke des Tones. Streng genommen sollte dieser Ausdruck nur in Tonstücken für Geigeninstrumente vorkommen, wo er anzeigt, daß man den Ton mit dem Bogen nicht wie gewöhnlich nahe am Stege, sondern in der Nähe des Griffbretts erwirken soll, denn hier die Saiten angestrichen, haben sie, ihrer größeren Schwingungen und weniger Steifigkeit wegen, eine weit geringere äußere Stärke des Klanges und gewissermaßen einen heiseren, gedämpftern Ton. a.

Soußmann od. **Sußmann**, Heinrich, wurde 1796 zu Berlin geb., von seinem 6ten Jahre an zur Musik angehalten, und von seinem Vater, einem dortigen Musiker, auf der Violine unterrichtet. Auf diesem Instrumente brachte er es bald so weit, daß er schon im achten Jahre seinen Vater unterstützen konnte. Nachdem er Gelegenheit gefunden hatte, durch den K. Cammermusikus Wendtrodt mehrere Concerte zu besuchen, worin er unter Anderen auch Schröck, den ersten Flötisten der K. Hofcapelle, hörte, so zog es ihn zur Flöte, die er nun blasen lernte, und zwar ohne Klappen, welche damals erst im Entstehen waren. Mehrere mit Gottlieb Krüger, jetzigem ersten Flötisten des Königs von Würtemberg, geblasene Duette halfen ihm vorwärts; doch blieb ihm Schröck sein vorzüglichstes Muster. Bald zeigte er sich im Concerte, und ließ Nichts unbeachtet, was er Schönes

hörte. Denn da er nicht im Stande war, einen geschickten Lehrer zu bezahlen, mußte er sich mit Nachahmen des Vorzüglichsten behelfen. Erst im 16ten Jahre wagte er es, Schröck um Unterweisung zu bitten, die ihm auch unentgeltlich zugestanden wurde. Allein der Aufruf zu den Waffen führte ihn im Februar 1813 statt in die Lehre auf das Rathhaus, wo er sich als ersten Freiwilligen einschreiben ließ in das Corps der Reich'schen Jäger. Später trat er jedoch auf den Wunsch seiner Eltern als Hoboist in das Colberg'sche Regiment ein und machte die Feldzüge von 1813 bis 1816 mit, wobei er in einem Gefecht verwundet wurde. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, machte er sein Examen bei allen Behörden zu einem Civilposten, konnte jedoch aus Mangel an Vakanzen nicht angestellt werden. Da er nun von seinen 2 Thalern Wartgeld nicht leben konnte, weil er auch noch seine Eltern zu unterstützen hatte, die durch den Krieg heruntergekommen waren, so mußte er die schon beinahe aufgegebene Musik wieder aufnehmen. Das Flötenblasen konnte er seiner stark beschädigten Brust wegen nicht gleich treiben; er spielte also der Nahrung wegen im Thiergarten. Nach einem Jahre wagte er es, sich für die K. Capelle zu melden, und wurde vor der Hand Accessist, da kein Posten offen war. Da galt es, fleißig zu seyn im Praktischen und Theoretischen, das Letzte unter Zelter, dessen Lehre er jedoch bald wieder aufgeben mußte, wie er selbst sagt, der Grobheit Zelters wegen. Die Flöte hatte er besonders eifrig gebraucht seit seiner Herstellung. Als darauf von Rußland aus ein erster Flötist gesucht wurde, nahm er die Stelle an, u. hat sich nun seit 36 Jahren dort zu einem der ersten Flötisten ausgebildet, so daß er auch in Deutschland dafür anerkannt wird. 1837 unternahm er eine Kunstreise in sein Vaterland, gab an mehreren Orten sehr beifällige Concerte und erhielt namentlich von allen in Berlin lebenden Kennern und Recensenten die besten Belobungen. Er besitzt einen vollen, schönen Ton, große Fertigkeit, die reinste, selten so rein gehörte Intonation, und einen herrlichen Vortrag. Von seinen Compositionen sind mehr als 30 Werke vorhanden, theils Uebungen und Duette für die Flöte, theils Quartette, Solo's, Concerte, Variationen, Fantasien u. s. w. Sein Aufenthalt ist immer noch Rußland, u. da er bereits neben seinem jährlichen Gehalt noch eine bedeutende Pension von der Gnade des Kaisers bezieht, so wird er aus Dankbarkeit wohl sein Leben dort beschließen, wenn ihn nicht ein besonderer Umstand, vor Allem seine Gesundheit, zu einer Aenderung bestimmt. Vor einigen Monaten ist er wieder in Petersburg angekommen. b+.

Sozzi, Francesco, italienischer Violinvirtuos, ein Schüler Nardini's, aus Florenz gebürtig, blühete zu Ende des vorigen u. zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Um 1790 war er Mitglied der Capelle des Großherzogs von Toscana. Später nöthigten ihn die mancherlei Unruhen, welche durch die damalige französische Revolution hervorgerufen wurden, sein Vaterland zu verlassen und in Deutschland eine bleibende Stätte zu suchen. Er fand solche zunächst in Augsburg, wo er 1801, doch nur für das Jahr, als erster Violinist angestellt ward. Nachher reiste er nach Wien, und durch Ungarn, Polen nach Rußland. 1811 treffen wir ihn wieder in Deutschland, und nachgehends scheint er wieder in sein Vaterland zurückgekehrt und dort aus der Oeffentlichkeit verschwunden zu seyn.

Spanbalg, s. Balg.

Spalte, s. Lichtspalte.

Spandau, der Name eines der größten Waldhornisten des vorigen Jahrhunderts. Um 1772 stand derselbe in Diensten des Erbstatthalters im Haag; nachgehends machte er eine Reise nach London, wo er viel Ruhm

und Geld erwarb, und von da durch Frankreich, Italien und Deutschland. Sein Todesjahr findet man nirgends aufgezeichnet; schwerlich aber hat er das Ende des vorigen Jahrhunderts noch erlebt. Zu Paris wurden auch mehrere Terzette für Horn, Oboe und Baß, und 2 Concerte für Horn von seiner Composition gedruckt. k.

Spangenberg, Johann, in der Geschichte oft genannt als ein eifriger Beförderer und großer Kenner der Kirchenmusik, war geboren zu Hardegsen 1484, und Anfangs Pfarrer zu Stolberg. 1524 kam er von da als erster evangelischer Prediger an St. Blasius nach Nordhausen, und endlich auf Dr. Luther's Zureden als Superintendent nach Eisleben, wo er am 13ten Juni 1550 starb. 1542 schrieb er: Quaestiones Musicae, in usum Scholae Northusanae collectae etc.," welche nachgehends noch 5 verschiedene Auflagen erlebten; 1545 gab er eine Sammlung Kirchengesänge auf die Sonn- und Festtage nebst Evangelien, Episteln und Collecten ꝛc. mit musikalischen Noten und lateinischem und deutschem Text heraus; und in demselben Jahre auch noch: „Gedanken von allerhand geistlichen Kirchen-Gesängen." Jene Liedersammlung ist eins der Gesangbücher, welche noch zu Luther's Zeiten gedruckt worden sind. Es enthält dasselbe auch schon den Choral: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'," weshalb derselbe doch wohl nicht Selneccer's, sondern dieses Spangenberg's Eigenthum ist. Dr. Sch.

Spangenberg, Cyriax, Sohn des vorhergehenden und ebenfalls musikalischer Schriftsteller und Beförderer der Kunst, geboren zu Nordhausen am 17ten Juni 1528, war zuletzt Prediger zu Schlitzsen in Buchau, starb aber zu Straßburg am 10ten Februar 1604. Daselbst zeigt man auch noch ein Werk von ihm in Manuscript: „Ueber die edle Meister-Singekunst." Wirklich herausgegeben hat er: die Psalmen David's („gesangweise gefasset"); 114 Lieder und Psalmen von Patriarchen, Kirchenvätern ꝛc.; und endlich ein Werk „Von der edlen und hochberühmten Kunst der Musica und deren Ankunft, Lob, Nutz und Wirkung ꝛc." In der Großherzogl. Bibliothek zu Gotha befindet sich von ihm noch: „Cythara Lutheri" P. I. et II. (Erfurt 1569).

Spanien — spanische Musik. Der Nationalverschiedenheit nach sind die Völker, welche das jetzige u. eigentliche Spanien bewohnen, Spanier, Basken, Mauren und Zigeuner. Die Spanier machen die Mehrzahl aus, und sind wieder ein Gemisch aus den früher hier wohnenden und herrschenden Völkern: Kelten, Römern, Gothen, Vandalen, Mauren, Arabern, die sich nach den verschiedenen Gegenden mehr oder weniger vermischt oder rein erhalten haben, die Gothen im Norden, die Araber im Süden. In der Kunst finden wir alle diese Stammvölker nicht weit über die allerersten Anfänge hinaus gegangen; und nachgehends konnte auch in ihrem Gemische nichts sonderlich Förderndes in dieser Hinsicht geschehen. Das vielfache Drängen und Treiben auf der pyrenäischen Halbinsel schon seit der Zeit der Carthager, besonders aber seit dem Sturze des Römerreichs, ließ, auch bei der größten Neigung der Völker sowohl im Allgemeinen als bei einzelnen Personen insbesondere, gar keine höhere Ausbildung der Kunst zu, wenn anders schon eine an sich vorhanden war. Die Turditaner — heißt es — und Galicier haben sich vor der Ankunft der Römer einer ziemlich ausgebildeten Poesie und Musik erfreut; aber es war doch nur eine Poesie und Musik, die im Munde des Volks lebte, und welches Volk hat die nicht? — Welches Heil die Römer in musikalischer Hinsicht über Spanien zu bringen vermochten, läßt sich aus ihrer eigenen Uncultur in musikalischen Dingen leicht ermessen. Die Gothen mögen schon etwas Mehres geleistet haben.

Der letzte König derselben, Roderich, dichtete und besang selbst das durch ihn bereitete Unglück. Uebrigens ging der Einfluß der Gothen fast spurlos mit dem Untergange ihrer Herrschaft vorüber. Bleibender dagegen u. bedeutender wirkten die Araber. Durch die Tänzer u. Sänger Bagdads wurde in allen Gegenden, welche mit Arabien in Berührung kamen, Kenntniß der Musik verbreitet. Der Sage nach kam ein solcher Sänger, der seine Kunst in Mouhsoul erlernt hatte, unter der Regierung des Hokm-Ben-Hecham-Ben Abdorahman nach Andalusien und wurde mit Auszeichnung empfangen und reichlich beschenkt. Eine Menge durch ihn gebildete Sänger breiteten sich nun in Andalusien aus, wo sie noch unter der Herrschaft der Ommiaden in Spanien fortlebten. Für etwas Weiteres als nur eine allgemeine Anregung des musikalischen Sinnes läßt sich übrigens auch dieser Einfluß der Araber nicht ansehen. Einen größeren intensiven Werth hatte unstreitig die Musik der Gothen, und deshalb nahm denn auch die christliche Kirche, gleich nach ihrem Entstehen, das in sich auf und somit gewissermaßen unter ihren Schutz, was noch in einzelnen Resten von derselben übrig geblieben seyn mochte, wenn vielleicht auch nicht ganz rein und ohne alle arabische Zumischung. Gewisses läßt sich darüber schwerlich mehr ermitteln. Erst 1068, unter Alexander II. Regierung, wurde der Gregorianische Kirchengesang in Arragonien und Catalonien eingeführt. Das Volk zeigte sich zwar mehr für den Kirchendienst der Gothen geneigt, allein Gregor VII. gelang es, die Könige von Arragonien und Castilien zu überreden, solchen abzuschaffen u. den römisch-katholischen Cultus einzuführen. Man erzählt, daß 2 Kämpfer sogar für beide Liturgien gestritten u. endlich sie der Feuerprobe unterworfen hätten. Die römische Lithurgie verbrannte u. die gothische blieb unverletzt. Indessen war das Ansehen des Pabstes zu überwiegend, als daß der Gregorianische Kirchengesang nicht mit der römisch-katholischen Reiligion überhaupt hätte triumphiren sollen. Damit war nun aber auch der Einfluß Italiens auf die Musikcultur der spanischen Völker ziemlich für alle Zeiten entschieden, und ward nachgehends noch mehr befestigt, als spanische Sänger und Musiker auch Aufnahme in Rom, und selbst in der Päbstl. Capelle fanden. An Talenten fehlte es Spanien jetzt nicht, u. wie sollte auch eine Nation, welche nach und nach zu einer der reichsten und mächtigsten in ganz Europa heranwuchs, nicht in Sachen der Kunst sich immer mehr ausgezeichnet haben? — Ja die Spanier waren das erste Volk, welches die Musik als eine hohe Wissenschaft ansah und sie so behandelte. Schon in der Mitte des 12ten Jahrhunderts errichtete Alphons, König von Castilien, einen musikalischen Lehrstuhl an der Universität zu Salamanca, und er selbst trieb die Musik und Poesie auf das eifrigste. In der Bibliothek zu Toledo befindet sich noch ein Manuscript, das Gesänge und Noten von seiner Hand enthält, u. zwar mit den musikalischen Zeichen, welche damals allgemein in den Schulen galten. An der Universität zu Toledo ward ebenfalls zu Anfange des 15ten Jahrhunderts schon eine Professur der Musik gegründet, und Bartolomeo Ramis war einer der Ersten, welche dieselbe bekleideten. Ueberhaupt hatte Spanien im 15- u. 16ten Jahrhunderte schon manche tüchtige Musikgelehrte und Künstler aufzuweisen: Guillerm de Podio z. B., ein Priester, schrieb 1495 „Ars musicorum sive Commentarium musicae facultatis;“ Francésco Trover 1519 in spanischer Sprache „Libro di musica pratica;“ Alfonso de Castillo 1504 „Arte di Canto Llano;“ Don Lud. Milan 1534 „El Maestro o Musica de Viguela (wahrscheinlich Viole) de mano;“ Henr. de Valderrabano 1547 „Silva di Sirenas“ (oder eine Abhandlung über die Viole) Melch. de Torres 1554 „Arte de la Musica;“ Lud. Venegas

1557 „Tratado de Cifra nueva para Tecla, Harpa y Vieguela, Canto Llano, de Organo y Contrapuncto;" der Cistercienser-Mönch Cyprian de la Huerga, welcher 1560 starb, „De ratione musicae et Instrumentorum usu apud veteres Hebraeos;" Jean Bermudo 1555 „Libro de la Declaration de Instrumentos." Die frühe Blüthe des Musikzustandes in Spanien geht aus diesen Werken, deren Zahl sich leicht noch vermehren ließe, deutlich hervor. Einer der größten Theoretiker des 16ten Jahrhunderts war Salinas (s. d.), und unter den praktischen Musikern jener Zeit leuchten die Namen Vittorio, Patino, Boldan, Garcia, Guerrero, Flecha, Ortez, Kabezon, Duron, Azpilcueta und Morales (s. d.) hervor. Auch hatten die Spanier im 14- und 15ten Jahrhunderte ihre Decidores oder Minnesänger. Bei der Krönung Johann's I., Königs von Arragonien, wurden 2 Troubadours aus dem Collegio von Toulouse nach Barcellona geschickt, wo sie eine Musikschule gründeten, die bis zum Tode Martin's, des Nachfolgers von Johann, bestand. Der Marquis von Saint-Juliana (gewöhnlich Santillana genannt) spricht in seiner Abhandlung über Castilianische Musik 1440 mit Lobeserhebungen von einem Componisten Namens Don Jorge Saint-Jorde de Valenze. Er führt noch mehrere Andere an, Einige blos bei Namen, Andere mit Erwähnung der näheren Lebensumstände. Eine ausführliche Belehrung über den Zustand der gesammten spanischen Musik bis Ende des 16ten Jahrhunderts giebt Cerone in seinem 1613 erschienenen Werke „El Melopeo y Maestro, tractado di Musica teorica y practica." Vorzüglich aber war es die Kirchenmusik, welche in Spanien schnell zu einem außerordentlichen Flor gedieh. Der Aufwand dafür in den Haupt- und Collegienkirchen betrug bis zur Revolution auch nicht weniger als 400,000 Dukaten jährlich, ungerechnet was den Professoren bei den Festen als Geschenke bewilligt wurde, und in Madrid allein jährlich oft an 20,000 Pesos ausmachte. Bis gegen Ende des 17ten Jahrhunderts war sie streng a capella, und sie soll feierlicher und gelehrter gewesen seyn als sonst irgendwo. Was in Rom und Neapel, wo die besten Kirchencomponisten Italiens damals lebten, Schönes dieser Art entstand, ward mit vielen Kosten oft nach Spanien übergeschafft und in Gebrauch genommen. Der Einfluß der ital. Musik auf die spanische blieb nämlich immerfort. Jetzt, Ende des 17ten Jahrhunderts, wurde indessen auch die weltliche Musik, durch hinzugekommene Verfeinerung des Gesanges und durch Vervollkommnung der Instrumentalmusik in der Oper würdig erachtet, an hohen Festtagen in die Kirche eingeführt zu werden; an anderen Tagen behielt man den Choralgesang und die sog. alla Palestrina gesetzten Messen bei. Es läßt sich daher der heftige Tadel begreifen, womit der an das Alte gewöhnte u. damit auf- und großgewachsene Feyjoo (s. d.) in seinem Werke über die Kirchenmusik auf diese loszieht, und das Lob, mit welchem wieder der geistreiche und für Alles in der Kunst begeisterte Dichter Yriarte in seinem später (1789) erschienenen Gedichte „La Musica" diesen Theil der musikalischen Kunst in seinem Vaterlande berührt. Eine Oper erhielt Spanien erst unter Carl II., und zwar bei der Vermählung dieses Fürsten mit Maria Anna von Neuburg. Vorangegangen waren früher freilich schon manche dramatische Versuche, und im 15ten Jahrhunderte schon hatte es der Musiker Juan de la Enzina versucht, aus Schäfergesprächen eine mit Musik begleitete Art Schauspiel zu verfertigen. Man theilte diese Erzeugnisse ein in comedias divinas und com. humanas. Zu jenen göttlichen oder heiligen Comödien zählte man die Darstellungen aus den Lebensgeschichten der Heiligen (vidas de Santos) und Verherrlichung der Sacramente (autos sacramentales); und

zu diesen menschlichen die heroischen und historischen und andere Stücke. Ferner gab es mit Musik und Tanz begleitete Vor- und Zwischenspiele (saynetes). Allein zu einer eigentlichen Oper erweiterten sich dieselben nicht, und die nächste Ursache davon mag die große Liebhaberei tragen, welche die Spanier an den Melodramen fanden, die zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Lopez von Bueda einführte, wobei die Sänger hinter der Scene Romanzen ohne instrumentalische Begleitung absangen. Die Oper, welche bei der Vermählung Carls II. aufgeführt wurde, war die Armide von Lulli. Die Spanier waren ganz überrascht durch die Aufführung, und das Verlangen nach dramatischer Musik sprach sich nun allgemein aus; aber was seit Jahrhunderten vorbereitet war, sollte jetzt auch zur definitiven Entscheidung kommen, die spanische Musik wie die portugiesische Musik eine rein italienische werden. Italienische Sänger aus Mailand und Neapel wurden verschrieben; in Madrid, Barcellona, Sevilla ꝛc. entstanden Opernhäuser, und die ungeheuersten Summen wurden darauf verwendet, aber es flossen diese alle in italienische Taschen. Capellmeister und Sänger — sämmtlich waren bis zur Stunde Italiener oder Deutsche, kaum daß wir hie und da in den Orchestern einen eingebornen Instrumentisten finden. Natürlich mußte dadurch sich auch der Geschmack der Spanier bedeutend ändern. Aller frühere Ernst ist dahin. Andr. Lorente, Pablo de Zaragoca, Nassarre, Feyjoo und Yriarte waren die letzten Stimmen, welche mit alter spanischer Gediegenheit sich über Musik vernehmen ließen, und unter den Componisten ist jetzt Carnicer (s. d.) der einzige, welcher noch einige Gründlichkeit an den Tag legt. Duygue von Salamanca, Nielfa von Madrid, Sor, Aquado u. Ochoa sind kaum nennenswerth. Ihre Compositionen beschränken sich meistens entweder auf Walzer, Contretänze, Variationen und dergleichen Kleinigkeiten, oder auf Kirchenmusik, aber hier ohne alle Tiefe, ja selbst nicht einmal mit gehöriger Kenntniß des Satzes. Spanien scheint jetzt gar nicht mehr der Boden zu seyn, Tonwerke von Bedeutung und einen ächten künstlerischen Genius hervorzubringen. Madrid hat zwar eine Art Conservatorium, das auch viel Geld kostet; aber was es erzeugt, reicht über die arme Mittelmäßigkeit nie hinaus. Mögen die Starrheit des Katholicismus und dessen Ausgeburt, die Inquisition, welche hier in Spanien vorzüglicher als irgendwo nach der Revolution ihr Haupt emporhoben, nicht Wenig dazu beigetragen haben. Sie waren nie geeignet, die Kunst wie die Wissenschaft zu einer schönen Blüthe zu bringen oder sie auch nur auf einer frühern Stufe zu erhalten. Die Kunst verlangt eine Reinheit des Gefühls, die aber gänzlich erstickt werden muß durch solche Elemente. Nun rechne man dazu den Einfluß von Italien, der in seinem Strome jede Regung und Wirksamkeit eines eigenen inneren Dranges hinwegspülte, und es ist kein Wunder, daß erstlich der Spanier fast gar keine eigene Tonkunst mehr hat, und dann auch sein Geschmack jetzt, 1838, noch da steht, wo wir Deutsche, und selbst der Franzose und Italiener, schon vor einem halben Jahrhundert waren. Dem Spanier von heute noch ist eine Pleyel'sche Musik eine classische. Unter der französischen und späterhin unter der Cortesregierung geschah allerdings Manches für Hebung der Kunst und Wissenschaft; aber mit Wiedereintritt der absoluten Regierung wurde Alles auch wieder rückgängig gemacht, u. jetzt, wo der Bügerkrieg das ganze schöne Land verheert, und die Parthei ihr furchtbares Wesen treibt — liegt Alles in den letzten ohnmächtigen Zuckungen eines früheren Glanzes. Das Höchste, was der Spanier an Musik jetzt kennt, sind Rossiniaden. Rossini wird in den Himmel gehoben und weit über einen Mozart, Beethoven und andere

Meister gestellt, die man kaum dem Namen nach kennt. Rossini's vorzüglichste Opern werden auch in Madrid und Barcellona, wo noch das beste Sängerpersonal ist, leidlich gegeben. Wo sich der spanische Nationalcharakter noch am meisten erhalten hat, ist in der Volksmusik, die sich nun aber weniger zur Instrumental- als zur Vocalmusik hinneigt. Die Maurische Abkunft der spanischen Nation läßt sich darin nicht verkennen. Die Musik der Mauren bestand hauptsächlich aus sanften, zärtlichen Liedern, von einer oder mehr Stimmen gesungen, u. mit der Laute begleitet, und so — möchten wir sagen — ist es auch jetzt noch in Spanien. In Romanzen u. Liedern Canciones, Villanicos, Endechas, Letrillas, Liras und wie die Spanier sie alle nennen, besteht der ganze Reichthum der spanischen Volksmusik, u. selten singt der Spanier ohne Guitarre, wie er fast niemals tanzt ohne Castagnette. Gesang ist von der Natur des Spaniers fast unzertrennlich. Durch Gesang drückt er alle seine Empfindungen aus, welche von Pelagos bis Mina, von der Eroberung Granada's bis zum Sturme von Saragossa und dem jetzigen Kampfe um die Trümmer eines Thrones ihn bewegten. Dann giebt es wenige Spanier, welche die Guitarre nicht spielen können. In dem Montly Rewiew heißt es: „Harfe, Violine, Flöte u. Guitarre entsprechen der Seele eines Spaniers und werden von ihm begeistert." Allein die ersteren drei Instrumente werden doch nur wenig geübt und gehören nicht dem Volke, wenigstens nicht als Nationalinstrumente an; an Guitarristen aber besitzt Spanien eine ganze Schaar, und zwar erster Stärke. Die Guitarre ist des Spaniers Steckenpferd, auf dessen Beschulung er eben so viele und oft noch mehr Zeit verwendet, als erforderlich wäre, ein guter Violinist zu werden. In Spanien kann man auf der Guitarre Schwierigkeiten wie auf dem Claviere hören. Freilich erregen dieselben aber auch nur bei dem Spanier sonderliches Interesse. In den Städten singen die jungen Leute Abends unter dem Fenster ihrer Schönen mit Begleitung der Guitarre, und auf dem Lande nimmt der Handwerker und Ackermann, wenn er sein Tagwerk vollendet hat, seine Guitarre und spielt zur Erholung vor den Thüren den Bolero und die Sequidilla, und die Frauen schlagen die Castagnetten dazu. Die andalusischen Landleute vereinigen sich Abends, ihr Orchester, d. h. die Guitarre und die Castagnetten, an der Spitze, und jeder aus der Gesellschaft singt eine Strophe, immer nach derselben Weise, oder tanzen sie gemeinschaftlich unter dem Spiele der Guitarre und dem Geklapper der Castagnetten, welche die Tanzenden aber selbst führen. Ueberhaupt gehört auch der Tanz zu den Lieblingsunterhaltungen des spanischen Volks. Der schon erwähnte Bolero und die Sequidilla sind nebst dem Fandango (s. d.) seine eigentlichen Nationaltänze, und kein anderes Volk wohl hat etwas Reizenderes der Art aufzuweisen. Die Sequidilla ist eine Nachahmung des Bolero und Fandango, gewissermaßen ein kleines Ballet. — Gegen die französische Musik besitzt der Spanier im Allgemeinen eine große Abneigung. Sie kommt ihm zu „monoton" und „langweilig" vor. Deshalb hat auch selten oder nie noch ein französischer Künstler in Spanien sein Glück gemacht, während Italiener und Deutsche, unter diesen aber vornehmlich die Virtuosen u. Sänger in italienischer Manier, schon die größten Reichthümer sich dort erwarben. Dr. Sch.

Spanische Reuter, s. Durchstecher.

Sparry, Franz, Stifts-Capitular in der oberösterreichischen Abtei Kremsmünster, geboren zu Grätz in der Steyermark am 28sten April 1715 von bürgerlichen wohlhabenden Eltern, die nebst einer guten Erziehung auch für einen gründlichen Unterricht in der Tonkunst emsig Sorge trugen, zu

welcher sich schon frühzeitig eine hinneigende Vorliebe in ihm offenbarte. Als Sängerknabe kam er in das Stift Admont, absolvirte die lateinischen Schulen, studirte auf dem Kremsmünster Lyceum die Philosophie, entschied sich für den geistlichen Stand, erhielt 1736 das Benedictiner-Ordenskleid, und sieben Jahre später, nach beendigtem theologischen Curse, dem Noviziat und Clericat, die Priesterweihe. Bezüglich seines außerordentlichen Musik-Talents wurde ihm von den Obern zur höheren Ausbildung eine Kunstreise nach Italien bewilligt. Er besuchte vorzugsweise Venedig, Bologna, Mailand, Neapel und die Sieben-Hügelstadt, und bestand mancherlei Fata. So traf er z. B. bei einer Ueberfahrt auf demselben Schiffe mit Pergolese zusammen, woraus ein enger Freundschaftsbund sich entspann, der durch das Geschenk des damals noch höchst seltenen Stabat mater besiegelt ward. Das unwillkommene Begegnen eines tripolitanischen Kapers gehörte in die Rubrik der allerverpöntesten Dissonanzen, und nur eine durch Nothsalven als Deus ex machina herbeigerufene Fregatte mit Britanniens Respekt einflößender Flagge bewahrte beide Kunstgenossen vor Sklavenketten. Während eines mehrmonatlichen Aufenthalts zu Rom übte sich S. fleißig im strengen Style, und sammelte kostbare Meisterwerke, welche jedoch leider auf der Heimreise fast sämmtlich wieder verloren gingen, theils als Beute eines Vernichtung drohenden Seesturms, theils durch hinterlistige Entfremdung eines treulosen Reisegefährten; so daß ihm von allen mühsam eroberten Schätzen außer einigen Arien und Opern-Partituren Nichts verblieb als das theure Stabat mater und ein Miserere von Bigalgio. Nach seiner Zurückkunft beschäftigte sich Sparry am liebsten mit contrapunktischen Arbeiten, wie denn das Archiv seines Klosters viele Kirchenwerke, Messen, Lieder, Motetten u. s. w. aus seiner Feder aufzuweisen hat; zur Erholung setzte er auch manche Gesänge für die dramatischen Darstellungen auf der Stiftsbühne, da schwächliche Gesundheitszustände oftmals anstrengende Studien ihm untersagten. Dies Grundübel nagte fortwährend an seinem Lebensfaden und verkürzte, langsam untergrabend, den rastlos thätigen Erdenwandel des edeln Menschen, frommen Priesters und bescheidenen Künstlers: der 5te April des Jahrs 1767 war auch sein Todestag. —d.

Spart und Spartita, s. Partitur.

Spartiren, heißt: die Stimmen eines Tonstücks in Partitur setzen, s. Partitur.

Spassa pensiere, italienischer Name der Maultrommel oder Aura (s. d.).

Spataro (auch Spatarus, Spadarius und Spatiarius), Giovanni, aus Bologna gebürtig, ein ausgezeichneter Theoretiker und Praktiker seiner Zeit, von 1512 bis 1541 Capellmeister zu S. Petronio in Bologna, war ein Schüler von Bartolomeo Ramis, dessen Lehrsätze er auch auf eine leidenschaftliche Weise vertheidigte, und zwar unter anderen in folgenden seiner noch vorhandenen Schriften: „Musices ac Bart. Rami Pareie ejus praeceptoris honesta defensio in Nic. Burtii etc." (1491); „Errori di Franchino Gafurio da Lodi in sua defensione et del suo preceptore Bart. Ramis subtilimente demonstrati;" u. „Tratato di Musica, nel quale si tracta de la perfectione de la Sesqui altera producta in la musica mensurata etc." (1531).

Späth, Johann Adam, zuletzt Königl. Preußischer Cammermusikus und Stadtcantor in Anspach, wo er auch am 9ten December 1742 geboren worden war, hatte seinen Vater, Stadtmusikus daselbst, früh verloren, und mußte sich somit selbst weiter zu bilden suchen. Er las und studirte die

besten theoretischen und praktischen Werke, versuchte dann selbst seine Gedanken und tonkünstlerischen Fantasien aufs Papier zu bringen, und schwang sich so nach und nach zu einem angesehenen Componisten seiner Zeit empor. Er schrieb manches Gute für die Kirche und das Theater; besonderes Glück aber machte er als Liedercomponist. Viele seiner hieher gehörigen Werke sind in den Volksmund übergegangen und wahre deutsche Nationallieder geworden. Er starb leider schon am 29sten September 1794.

Späth, Andreas, wurde am 9ten October 1792 in Roßach bei Coburg geboren. Er erlernte die Musik frühzeitig beim dortigen Schullehrer Walter. Schon als Kind zeigte er große Talente für die Composition, denn mit den wenigen Kenntnissen, die ihm ein Dorfschulmeister geben konnte, componirte er Cantaten, Leichenmotetten, Umsinglieder, Tänze ꝛc. Im Frühjahr 1810 kam er in die Coburger Hofcapelle, und lernte den Generalbaß im dortigen Schullehrer-Seminar unter dem gründlichen Cammermusikus Gumlich. Auf den 2 Feldzügen von 1814 und 1815 beschäftigte er sich ausschließlich mit Harmonie- und Militärmusik-Compositionen. Im Winter 1816 nahm ihn sein kunstliebender Herzog mit nach Wien, um sich dort in der höhern Composition auszubilden. Capellmeister Riotte gab ihm Unterricht. Von hier an datiren sich seine Instrumentalcompositionen, die bei André in Offenbach, Schott's Söhnen in Mainz, Paccini in Paris und Knop in Basel herausgekommen sind. Im Spätherbste 1822 bekam er den Ruf als Organist nach Morges, im Wadtlande in der Schweiz, welchem er folgte. Hier fanden seine Talente und seine außerordentliche Thätigkeit ein neues, unangebautes Feld. Er schaffte aus Nichts eine musikalische Gesellschaft, die sich in einigen Jahren vielen ihrer Schwestern in der Schweiz gleichstellen konnte. Jedoch war ihm der Wirkungskreis in der kleinen Provinzialstadt zu klein. Er vertauschte im Sommer 1833 Morges mit Neuchatel, wo er bis heute (Februar 1838) als Musikdirector, Gesanglehrer am dortigen Collegium und Stadtorganist mit vielem Segen functionirt. Unter seinen Instrumentalcompositionen erhielten „die Heuernte," Scène pastorale suise, Serenade für vollstimmige Harmonie, den meisten Beifall; die erstere ist in ihrem Genre noch von keinem Andern übertroffen worden. Von seinen Opern wurden „Ida von Rosenau" im Winter 1821, „Elisa" im Sommer 1833 und „der Astrolog" im Herbste 1837 sämmtlich in Coburg aufgeführt. Seine Opern, so wie seine Harmonie-Compositionen sind reich an schönen und originellen Melodien, und beurkunden eine tiefe Kenntniß der Instrumentation. In Wahrheit gehört S. zu den fleißigeren und beliebteren Componisten der neueren Zeit. Gegen 110 verschiedene Compositionen, meist für Pianoforte, und alle im leichteren gefälligen Style componirt, darunter auch eine concertirende Sinfonie für 2 Clarinetten mit Orchester-Begleitung, sind bis jetzt von ihm zur Oeffentlichkeit gelangt. Unter den Pianofortesachen befinden sich mehrere, welche sehr zweckmäßig beim Unterrichte verwendet werden können. Größere Concertsachen haben wir nicht von ihm kennen gelernt, auch sonst Nichts, was eine höhere Kunstbedeutung hatte; aber rein im Satze, den Instrumenten und Stimmen vollkommen angemessen und gefällig ist Alles, und von einer ernsten Durchbildung des Verfassers zeugend. N.

Spath, Franz Jacob, geschickter Orgel- and Instrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Regensburg. 1751 überreichte er dem Churfürsten zu Bonn einen Tangenten-Flügel mit 30 Veränderungen, und bis 1770 hatte er dasselbe Instrument mit bis zu 50 solcher Veränderungen vermehrt. Von seinen Orgelwerken ist wohl das merkwürdigste, welches in

der Dreifaltigkeitskirche zu Regensburg steht. Es hatte ursprünglich 29 klingende Stimmen und 4 Bälge, und er erbauete es im Jahre 1758. Er starb um 1796.

Spatium, s. Zwischenraum.

Spazier, Dr. Johann Carl Gottlieb. Dieser vielseitig und auch musikalisch ganz tüchtig gebildete Mann, obgleich, wie er selbst gesteht, er in der Musik niemals einen regelmäßigen Unterricht gehabt hatte, sich daher nur Dilettant in derselben nennt, ward geboren zu Berlin 1760, und war in seiner Jugend ein beliebter Sänger, als welcher er sich auch eine Zeitlang am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg aufhielt; studirte dann zu Halle, ward 1783 Lehrer und Aufseher eines Erziehungs-Instituts in Dessau, dann Professor in Gießen. Hierauf, nachdem er mehrere und große Reisen durch Deutschland, Holland, Dänemark, die Schweiz und einen Theil von Italien gemacht hatte, ward er Neuwied'scher Hofrath; dann wieder Director einer Handlungsacademie in Berlin; 1796 von der philosophischen Facultät zu Halle mit dem Doctordiplom beschenkt, machte aber erst vier Jahre später (1800) Gebrauch von demselben; war Mitarbeiter und Redacteur an der Berliner musikalischen Zeitung; zog von da wieder nach Dessau, um bei der Olivier'schen Erziehungs-Anstalt eine Stelle anzunehmen; zuletzt dann verwechselte er Dessau wieder mit Leipzig, wo er die Zeitung für die elegante Welt redigirte. Der Rigorist würde ihn einen Avanturier nennen; das wollen wir aber nicht thun, sondern bedauern, daß ihm bei so unendlich vielem Fleiße kein besseres Glück auf seiner kurzen Lebensbahn geworden, denn wohin wir ihn auch in seinen bedeutenden Geschäften begleiten mögen, nirgends finden wir ihn sorgenfrei, wie er es verdient hätte. Wir besitzen von ihm im Ganzen 21 gedruckte musikalische Werke, worunter auch viele geistliche und weltliche Liedercompositionen (in Sammlungen) und mehrere herrliche theoretische Aufsätze, namentlich eine Apologie Marpurg's; doch ist von Allem in neuerer Zeit nicht mehr die Rede, und was man noch etwa davon zu sehen bekommt, führt den Beweis, daß Spazier sich, wie wir oben gelesen, nur zu richtig selbst geschildert hat. Am meisten möchte hier seine Uebersetzung des „Essai sur la Musique" von Gretry zu beachten seyn. Seine übrigen wissenschaftlichen Arbeiten gehören nicht hieher. Er starb im Jahr 1805. G.

Spech, Johann, geboren zu Preßburg den 6ten Juli 1768. Er besuchte nebst der Academie auch die Sing- und Clavierschule; ging 1792 nach Ofen; prakticirte, ohne eine ernährende Anstellung gewinnen zu können, bei der dortigen Landesbehörde; faßte endlich den seiner wahren Neigung entsprechenden Entschluß, einzig nur der Tonkunst sich zu widmen, u. wanderte vertrauungsvoll nach Wien, um gründlich die Composition zu studiren. Ausgerüstet mit den erforderlichen Kenntnissen, u. nachdem er durch mehrere veröffentlichte Werke seinem Namen bereits einen guten Klang verschafft hatte, kehrte er 1804 nach Pesth zurück, und übernahm das Capellmeisteramt in den Theatern der beiden Nachbarstädte. Dort schrieb er zwei Opern, viele einzelne Ouverturen, ein Oratorium; eine Gelegenheits-Cantate zur Einweihung der neuen evangelischen Kirche, das Veni sancte Spiritus zur Eröffnung des ungarischen Landtags im Jahre 1807, nebst einer Missa alla capella, und drei Trauer-Cantaten, deren letzte mit wundem Herzen für die Begräbnißfeier seines väterlichen Freundes, kunstsinnigen Gönners und edelmüthigen Wohlthäters, des Freiherrn Joseph von Podmaniczky. Als S. 1816 seine Stelle niedergelegt hatte, besuchte er auf längere Zeit Paris, gab dort verschiedene Gesang- und Instrumental-Compositionen heraus, und er-

wählte darauf, mit zeitweiligen Ausflügen in das Vaterland, Oesterreichs Kaiserstadt zum bleibenden Domicil. Seine gedruckten Werke bestehen in 9 Sonaten, 2 Trios, 1 Fantasie, 3 vierhändigen Fugen, 2 Allegri rhapsodici, sämmtlich für das Pianoforte; ferner in 9 Quartetten und 2 Fugato's für Bogen-Instrumente, nebst einer großen Anzahl von Gesängen auf Dichtungen in deutscher, italienischer, französischer und magyarischer Sprache. Kunstverständige rühmen die Gediegenheit, Großartigkeit, Solidität und selbstständige Eigenthümlichkeit des Styls; den würdevollen Ernst, die Correctheit und ungesuchte Originalität in Plan, Haltung und Ausführung, so wie das lobenswerthe Verzichten auf jede Art moderner Prunkeffekte. 81.

Speck, Johann Wilhelm Günther, Cammerregistrator, Regierungs-Advocat und Mitglied der Fürstl. Hofmusik zu Sondershausen, geboren daselbst am 6ten Juli 1751 und gestorben am 8ten December 1797, war Gerber's thätigster Mitarbeiter an seinen beiden Tonkünstler-Lexicons, dem dieser daher auch sowohl in dem neuen als alten Lexicon die dankbarste Anerkennung zollt. Er hinterließ eine der reichhaltigsten musikalischen Bibliotheken, zu deren Sammlung er mit Gerber gemeinschaftlich unermüdlich beschäftigt gewesen war und keine Kosten scheuend; wie das Manuscript zu einem „Archive der Tonwissenschaft," welches alle zerstreuten Aufsätze und Abhandlungen über musikalische Gegenstände, nach ihrem Inhalte geordnet, enthalten u. so den Freunden der musikalischen Literatur den Gebrauch derselben erleichtern sollte, aber bis jetzt noch nicht zum Drucke gelangt ist; und endlich eine große Sammlung von Tonkünstler-Bildnissen, welche Andre in Offenbach nachgehends an sich kaufte. ff.

Speer, Daniel, geboren zu Breslau zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war erst Stadtpfeifer, dann Cantor und Collaborator zu Göppingen, und endlich zu Waiblingen in Würtemberg, wo er um 1706 starb, und gehört nicht zu den unbedeutenden Componisten und musikalischen Schriftstellern seiner Zeit. 1692 gab er zu Stuttgart ein Choralbuch für Clavier u. Orgel heraus, in welchem des häuslichen Gebrauchs wegen die Melodien auch 2stimmig gesetzt waren; vorher hatte er viele 1- u. mehrstimmige geistl. und weltliche Lieder, Messen, Vespern, Passionen ꝛc. componirt und mehrentheils in den Druck gegeben; auch eine kleine Anleitung zur Composition geschrieben (Ulm 1697), und endlich einen vollständigen Jahrgang von Kirchengesängen mit Streichquartettbegleitung und die Blasinstrumente ad libitum, wobei die Violinen immer das Zwischenspiel führten. Die Titel dieser seiner Werke sind natürlich nach damaliger Sitte meist lateinisch: Echo coelestis, Jubilus Bernhardi u. s. w. M.

Speratus, Paul, einer der vorzüglichsten alten Choral-Componisten, stammte aus dem edeln Geschlechte der von Spretten in Schwaben, und war geboren am 13ten December 1484. Er studirte lange Zeit in Frankreich und Italien, bis man ihn endlich zum Doctor ernannte. In Italien bildete er sich auch in musikalischer Hinsicht aus. Sein Uebertritt zum Protestantismus und seine Bemühungen um dessen weitere Verbreitung verwickelten ihn in mancherlei Händel, bis Luther selbst ihn dem Markgrafen Albrecht von Preußen empfahl, und dieser ihn zu seinem Hofprediger ernannte. 1529 ward er dann Bischof zu Pomezan und starb am 17ten September 1554. Unter den Choralmelodien, welche jetzt noch von ihm im Gebrauch sind, ist die bekannteste: „Es ist das Heil uns kommen her."

Sperger, Johann, ein großer Contrabaß-Virtuose, auf welchem er auch die schwierigsten Concerte von eigener Composition meisterhaft ausführte, wurde

in Wien zum Musiker gebildet, stand ein Vierteljahrhundert über als Hof- und Cammermusikus in der Herzogl. Meklenburg-Schwerin'schen Capelle, und starb zu Ludwigslust am 14ten Mai 1812. Auch mehrere in sehr gefälliger Manier gesetzte Orchester-Sinfonien, 3 Violin-Quartette, desgleichen Flöten-Trio's und Duetten, Viola- und Violoncell-Concerte, Harmonie-Parthien ꝛc. sind von seiner Arbeit bekannt geworden. 81.

Sperrventil, Stoßventil, Epistomium, ein stummes Orgelregister, wodurch der Orgelwind entweder von allen oder auch nur von einzelnen Windkästen abgehalten oder zugelassen werden kann. Die Ventile erhalten ihre Benennungen nach den Windladen, zu deren Windkästen sie gehören, z. B. Hauptmanual-Sperrventil, Pedal-Sperrventil ꝛc. General- oder Haupt-Sperrventil ist ein solches, das den Wind von sämmtlichen Windkästen einer Orgel abhält. Dieses liegt im Hauptkanale, die übrigen aber in den Verführungskanälen, nicht weit vom Windeinfalle. Ein Sperrventil besteht aus einer hölzernen Klappe, die, wenn sie vermöge des Registerzuges gehoben wird, sich an alle 4 Wände des Kanals so fest anschließt, daß kein Wind weiterfließen kann. In dem Falle sagt man, daß es abgestoßen ist; soll es außer Wirksamkeit kommen, so wird es aufgezogen, und dann liegt es auf seinen Achsen parallel mit der Ober- und Unterwand des Kanales, und der Orgelwind umströmt es und geht zum Windkasten. Jede Windlade muß ein solches Ventil haben, damit, wenn ein Ton heult, diesem Heulen durch Zustoßen desselben mit einem Male abgeholfen werde. Damit bei nöthig gewordenen Reparaturen bequem zu der Ventilklappe hinzuzukommen ist, so wird in die Oberwand des Kanales ein gehörig langer und breiter Einschnitt in Form eines Oblongums gemacht und dieser mit einem rauhbelederten Brette bedeckt, das durch Zwingen und Keile winddicht auf dem Kanale befestigt wird.

Speyer, Wilhelm, Violinspieler u. Componist, zwar nur Dilettant, aber ein solcher, welchem gegenüber wohl mancher Künstler, der stolz auf seine Kunst ist, verdiente, blos Dilettant zu heißen. Wem der Himmel den göttlichen Funken des Talents in die Seele gelegt hat, ist ein Künstler, wenn er auch nicht, durch Geburt und Schicksale in einen andern Wirkungskreis gebracht, Profession von seiner Kunst macht. S. ist im Jahr 1790 zu Frankfurt am Main geboren worden, und zog im 4ten Jahre seines Lebens nach Offenbach, wo der kunstliebende Fabrikant Bernard, der eine eigene vollständige und vortreffliche Musikcapelle in seinem Solde hatte (o ihr reichen merkantilischen und nicht merkantilischen Philister, die ihr, zwischen Lappland und der Wüste Sarah lebend, keinen Sinn für geistiges Leben habt, spiegelt euch an diesem Kaufmann!) die Blicke der kultivirten Welt auf sich zog. Durch die Musikaufführungen im Bernard'schen Hause, zu denen der junge S. den Zutritt hatte, entwickelte sich zuerst dessen musikalischer Sinn. Er nahm Unterricht im Violinspielen, und sein erster Lehrer war Nenninger aus Mainz, gegenwärtig noch in Baltimore lebend. Später ward er ein Schüler von Fränzl, dem damals berühmten Geiger und Componisten, zu der Zeit Dirigent der Bernard'schen Capelle. Allein dem Unterrichte seines dritten Lehrers, Paul Thieriot von Leipzig, verdankte er am meisten, u. der Umgang mit diesem herrlichen, vielseitig gebildeten Menschen, dem intimen Freunde Jean Pauls, von dem dieser Dichter vielleicht den Charakter seines Gult's in den Flegeljahren abstrahirte, mit ihm jahrelang correspondirte, dessen Leben in einem eigenen Werke beschrieben zu seyn verdiente, der aber, der Welt ganz entschwunden, vor wenig Jahren zu Wiesbaden in Dürftig-

keit starb — der Umgang mit diesem höchst originellen Künstler, der ein großer Violinspieler und ein tüchtiger Philolog zugleich war, wirkte in rein menschlicher Beziehung wohlthätig auf den jungen S., und nur ihm hatte er es zu danken, daß er mit so einfachem Sinn und edlem Geschmack Violin-Concerte, Quartette u. s. w. vortragen konnte, ohne in die nur allzu häufige affectirte Ueberschwänglichkeit zu verfallen, die wohl Hände, aber keine Herzen zu bewegen im Stande ist. Im 16ten Jahre dirigirte er als Dilettant, so wie das Orchester größtentheils auch aus Dilettanten bestand, die Oper zu Offenbach. Die Truppe war sehr gut, und namentlich zeichneten sich dabei Hr. und Mad. Sontag, die Eltern der jetzigen Gräfin Rossi, aus. Hiedurch erwarb er sich gute Kenntnisse im Partiturenlesen. Später erhielt er bei André Unterricht in der Composition, und war sehr fleißig. Nach 2 Jahren Studien der Humaniora in Heidelberg ging er auf Reisen, durchzog Deutschland, Italien, Frankreich, England, Holland und bildete so seinen Geschmack aus. Dem Umgang mit Schelble, Schnyder von Wartensee, Spohr hat er Viel zu verdanken, wie er dem Schreiber dies selbst dessen öfters versicherte. In den Jahren, wo er nun selbstständig einen Beruf zu ergreifen hatte, trat er in den Stand seines Vaters, zu dem er bestimmt war, wurde Kaufmann und lebte abwechselnd in Offenbach und Frankfurt. Jede Zeit, die ihm seine Geschäfte übrig ließen, verwendete er für seine liebe Kunst, und so hat er eine nicht geringe Anzahl von Tonstücken componirt, von denen folgende gestochen sind: 3 Quartette für 2 Violinen, Alt und Violoncell; 1 Quintett für 2 Violinen, 2 Altv. u. Violoncell; 11 Duette für 2 Violinen; 3 Duette für Violine und Flöte; 2 Hefte religiöser Gesänge für Kirchen und Schulen; 5 Hefte Lieder und Gesänge; 3 Hefte Männergesänge; 1 Heft Freimaurer-Lieder; Walzer für 4 Hände; mehrere einzelne Gesänge, unter denen einige mit Begleitung von Violine und Violoncell. Seine Compositionen zeichnen sich hauptsächlich durch Correctheit und Fülle von lieblichen Melodien aus, sind aus gesundem Gemüth, klarer musikalischer Anschauung entsprungen, und in den Instrumentalstücken ist nicht selten eine schöne contrapunktische Begleitung zu finden; unter den Gesängen für den Männerchor sind folgende 2 die Lieblingsstücke des Frankfurter Liederkranzes geworden: „das deutsche Vaterland" von Arndt und „Verschanzung" von Kopisch. Da S's Liebe zur Tonkunst noch nicht erkaltet, sein Produktions-Vermögen noch nicht abgestumpft ist, so haben wir wohl noch manche schöne Blüthe von ihm zu hoffen. SW.

Sphärenmusik, s. **Harmonie der Sphären**, auch **Pythagoras**.

Sphekismos, der Name eines **Nomos** (s. d. und **Gr. Musik**) der alten Griechen, der auf der Flöte geblasen wurde.

Spiccato (ital.) — deutlich, gehörig von einander abgesondert, zeigt einen runden Vortrag der Töne an, daß jeder derselben deutlich vernehmbar erscheint, sie nicht in einander gleichsam verwischt erklingen, sondern wie Perlen gewissermaßen neben einander liegen. a.

Spiegel, nennen die Orgelbauer 1) diejenige Lücke an der Orgelfronte, in welche der Claviaturschrank; 2) die Lücke, in welche das Notenpult gesetzt wird; und 3) überhaupt alle Lücken am Orgelgehäuse, wohinein die Füllungen kommen.

Spielart, dasselbe was **Vortrag** (s. d.).

Spielen, in der Musik die Fertigkeit besitzen, auf einem Instrumente melodische oder harmonische Töne hervorbringen zu können; doch sagt man

gewöhnlich nur von Tasten- u. Saiteninstrumenten, daß sie gespielt werden; bei Blasinstrumenten gebraucht man dafür lieber den Ausdruck blasen, u. sagt: die Flöte oder das Horn ꝛc. blasen, nicht oder doch seltener: Flöte, Horn ꝛc. spielen. Trommeln, Triangeln, Pauken und überhaupt alle Schlaginstrumente, die nicht Saiteninstrumente zugleich sind, werden geschlagen. Die Art des Spielens nun bedingt den Vortrag (s. d.).

Spielflöte, sagen Einige irrig statt Spillflöte (s. d.).

Spielgraf und Spielgrafenamt, s. Musiker und die dort angezogenen Artikel.

Spielmanier, s. Manier und Vortrag.

Spielventil, s. Hauptventil.

Spieß, 1) Meinrad, berühmter Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, Prior des Reichs-Gotteshauses Yrsee in Schwaben, und seit 1743 auch Mitglied der Mitzler'schen musikalischen Gesellschaft, nach Abt Gerbert's Versicherung ein Schüler des Joseph Bernabei, lebte ohngefähr bis 1778, schrieb aber vornehmlich in den Jahren 1713 bis 1736, in welcher Zeit auch 7 größere Sammlungen von Antiphonien, Psalmen, Messen, Offertorien, Cantaten und Litaneyen, theils blos mit Orgel- theils auch mit noch anderer Instrumentalbegleitung von ihm unter allerhand Titeln gedruckt erschienen. Endlich im Jahr 1746 gab er noch heraus: „Tractatus musicus compositorio practicus, d. i. musikalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamente zur musikalischen Composition zusammengetragen ꝛc. worden." Den Inhalt dieses Buchs giebt für den, welchen er noch interessirt, Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon, und Forkel in seiner Literatur ganz speciell an. — 2) Johann Martin S., ebenfalls Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, war Lehrer am Gymnasium, Musikdirector und Organist an St. Peter zu Heidelberg. 1745 gab er unter Anderem heraus: „David's Harfenspiel in 150 Psalmen auf 342 Liedermelodien" (wovon viele 2- und 3fach gesetzt); und „Geistliche Liebesposaune in 342 Liedermelodien" (2 Theile). Beide Werke werden irrig oft, namentlich von Adlung, dem erstgenannten Spieß zugeschrieben. N.

Spiletta, eine berühmte italienische Sängerin des vorigen Jahrhunderts, kam 1755 mit ihrem Bruder Giordani nach London, und erregte hier außerordentliches Aufsehn. Sie war auch als Actrice ausgezeichnet, und ihre Arien soll sie oft zwei und drei Mal haben wiederholen müssen, so stürmisch war der Beifall. Genauere und weitere Nachrichten aus ihrem Leben fehlen.

Spillflöte, Flauto cuspida, Spindelpfeife, eine Orgelstimme, deren Labialpfeifen conisch und in dieser Form von der engsten Mensur sind. Sie werden von 8 und 4′ Ton gearbeitet. Ihr Ton ist, wenn gleich ein wenig scharf, doch angenehm, und sanfter noch als der der Spitzflöte, deren Mensur ein wenig weiter, der Aufschnitt aber ein wenig enger ist. Koch verwechselt sie mit Gemshorn, dessen Mensur viel weiter u. an der Mündung die Hälfte von ihren Labien oder auch wohl $^4/_9$, die Spillflötenpfeife hingegen nur $^1/_4$, auch wohl $^1/_5$ weit ist. Je spitzer sie zuläuft, desto sanfter kann sie intonirt werden. In älteren Orgeln findet sie sich auch zu 2, $1^1/_3$ und 1′. Als Quinte hieß sie: Spillflötenquinte; Prätorius nennt sie Quintspitzlein.

Spindler, Franz Stanislaus, hieß eigentlich Meister, nahm aber jenen Namen an, weil er gegen den Willen seiner Familie zum Theater

ging. Er war zu Augsburg 1759 geboren, und betrat 1782 zum ersten Male die Bühne. Von Natur mit einer guten Stimme und vielem musikalischen Talente beschenkt, in seiner Jugend durch Unterricht gründlich in der Musik gebildet, wirkte er besonders in der Oper mit und versuchte sich auch bald in der Composition. Um 1787 war er zu Innspruck, und nachgehends lebte er einige Zeit zu Brünn, Grätz ꝛc. Um 1795 befand er sich mehrere Jahre zu Breslau bei der Weser'schen Gesellschaft, und es wurden dort mehrere Operetten von ihm aufgeführt, als: „die vier Vormünder," „Achmet und Zenaide" und „Don Quixotte." 1797 ging er nach Wien. Vorher waren zu Brünn schon von ihm aufgeführt: „Amor u. graue Haare;" jetzt componirte er noch das Melodram „Kain und Abel," die Opern „Balder's Tod" und „die Liebe in der Ukraine," das Melodram „Pyramus u. Thisbe" und die Operetten „der Wundermann," „Reue vor der That" u. „Freitags Reisen." Zu dem „Wundermann" hatte er sich auch selbst den Text verfertigt. Spätere Nachrichten über ihn fehlen.

Spinett, ital. **Spinetto**, franz. **Epinette** u. lateinisch **Clavichordium**, ein mit Drathsaiten bezogenes Tasteninstrument, ein kleiner Flügel von nicht vollen 4 Octaven Umfang, in Form eines länglichen, an einem Ende schmal zugehenden Kästchens, in welchem die Saiten schräg von der rechten zur linken Seite gezogen sind, die Tastatur aber an der geraden Seite (vorn) liegt. Die Saiten werden durch ein in der Zunge der Docken befindliches Stückchen Rabenfeder (durch Reißen) zum Klange gebracht. Der Bezug ist meist einchörig und die Stimmung um eine Quinte oder Octave höher als bei den gewöhnlichen Clavieren. Jetzt ist das Instrument veraltet. In England heißt es **Virginal**. Auch nennt man jetzt wohl die alten Flügel (s. **Fortepiano**) Spinette, und an manchen derselben ist ein Zug, durch welchen bezweckt wird, daß beim Anschlag einer Taste noch ein Chor Saiten in der Octave mitklingt, der auch Spinett heißt. —g.

Spiridio, mit dem Zusatze a **Monte Carmelo**, ein Componist des 17ten Jahrhunderts, war Carmelitermönch in dem Kloster St. Theodor zu Bamberg. Von seinen Werken kennt man noch eine 5 Theile starke „Nova instructio pro pulsandis Organis, Spinettis, Monochordiis etc.," welche in den Jahren 1671 bis 1683 zu Bamberg erschien, und eine Sammlung von Compositionen ausgezeichneter römischer Meister, zu denen er denn auch noch eine Begleitung von 2 Violinen setzte (1665).

Spiritoso oder **spirituoso** und **con spirito**, was dasselbe ist — geistvoll, mit Geist; bedeutet in der Musik, wo die Wörter lediglich als Vortragsbezeichnungen vorkommen, ziemlich dasselbe was **con fuoco** (s. d.), indem es sich weniger auf eine innere Tiefe des Ausdrucks als auf eine äußere Leidenschaftlichkeit, eine Lebendigkeit und kräftige Fülle der Töne bezieht. Alles ist voller Leben und Bewegung, nirgends ein Abnehmen der Kräfte, und überall ein feuriges, rüriges Treiben, ohne indeß das Tempo anders zu nehmen, als es daneben noch vorgeschrieben ist. a.

Spitz, auch **Cornettbaß**, eine veraltete Pedalzungenstimme von 2, auch mitunter von 1', die ihren Namen von ihrem scharfen und spitzigen Tone erhielt.

Spitzflöte, wie **Spillflöte**, auch **Flauto cuspida** genannt, was aus der Aehnlichkeit ihrer conischen Form hervorging. Sie hat mittlere Principalmensur, und läuft nicht so spitz wie jene zu; ihr Aufschnitt ist $^1/_3$ der Labienbreite, und ihr Ton ein sanfter Principalton. Sie wird aus 8 und 4' gearbeitet; als Quintstimme heißt sie Spitzquinte.

Spitzeder, 1) Joseph, einer der vorzüglichsten, wo nicht unbedingt der vorzüglichste Basso buffo, den Deutschland in dem letztvergangenen Decennium besessen hat. Er ward geboren um 1800, wo? können wir aber nicht mit Gewißheit angeben. Nachdem er eine Zeitlang in Wien gewesen war, und hier auch noch den Unterricht Weigl's und anderer Meister empfangen hatte, ging er nach Berlin, und ward daselbst, mit Gründung des Königsstädter Theaters, an demselben angestellt. Er fand einen unendlich großen Beifall, weniger indeß durch ein durchdachtes Spiel als durch seinen wahrhaft komischen Gesang und eine unversiegbare ergötzliche Laune. Nach dem Tode seiner Gattin, welche ebenfalls an jenem Königsstädter Theater angestellt, aber nur eine sehr mittelmäßige Sängerin gewesen war, heirathete er die Sängerin Betty Vio (s. unten), verließ alsdann mit derselben das Engagement in Berlin u. ging nach München, wo er jedoch bald von einer schweren Krankheit befallen wurde u. 1832 starb.—2) Mad. Betty Spitzeder-Vio, früher Gattin des vorhergehenden u. jetzt (1838) Mad. Maurer, eine ausgezeichnete Sängerin, wenn sie auch die schönste Zeit ihrer Blüthe bereits überlebt haben dürfte, irren wir nicht, aus Lübeck gebürtig, kam, vom Schicksal begünstigt, früh nach Italien, und, nachdem sie dort einen guten Grund in ihrer Kunst gelegt hatte, nach Wien, wo sie nun ihre Bildung vollendete. In dem Jahre 1824 und später erfreuete sie sich eines bedeutenden Rufs, besonders hinsichtlich der Darstellung heiterer Rollen und was Kehlfertigkeit anbelangt. In diesen beiden Stücken wollten sie Einige selbst mit der Sontag in Vergleich stellen, und die Veranlassung dazu möchte auch wohl um so näher liegen, als sie hinsichtlich ihrer äußeren Körperbildung und ihres ganzen Wesens in der That sehr viel Aehnlichkeit mit jener einst weltberühmten Sängerin hat. 1828 machte sie eine Kunstreise durch Deutschland, gastirte auf der Königstädter Bühne zu Berlin, ward auf ein Jahr für dieselbe engagirt u. blieb auch, bis sie sich mit jenem Bassisten Spitzeder verheirathete und mit demselben nun nach München ging, wo sie sich auch jetzt noch befindet, und einst selbst neben der Vespermann und Schechner noch vielen Beifall fand, wenn gleich ihr später meist nur zweite Rollen angewiesen wurden. st.

Spitzharfe, s. Harfe.

Spohr, Ludwig, Churfürstl. Hofcapellmeister zu Cassel, Mitgl. mehrerer mus. Gesellsch., der größte deutsche Violinspieler d. Jahrh. u. einer der ausgezeichnetsten u. eigenthümlichsten Componisten. Er ist der Sohn eines Arztes, u. zu Seesen im Braunschweigi'schen 1783 geboren. Nur um des eminenten Talentes willen, das er in seiner frühesten Kindheit schon für die Tonkunst auf allerhand Weise offenbarte, erlaubte ihm später der Vater, dieselbe zu seinem eigentlichsten Berufe zu wählen, doch durfte er die wissenschaftl. Studien nicht darüber ganz vernachlässigen, und hierin liegt der Grund von der hohen geistigen Bildung, mit welcher S. nachgehends auch, aller bloßen Technik weit entfernt, sowohl als Virtuos denn als Componist und Mensch überhaupt, einer Koryphäe gleich, über so viele Meister der Zeit weit hervorragte. Sein erster Lehrer im Violinspiele war der wackere Maucourt. Bald entwickelten sich seine großen Talente, und er trat als Cammermusikus in die Dienste des Herzogs von Braunschweig. Ein Paar Jahre später begleitete er seinen zweiten Lehrer, den berühmten Violinspieler Eck, mit Herzoglicher Unterstützung, auf Reisen bis nach Rußland. 1804 machte er eine Kunstreise durch Deutschland, und welchen hohen Grad von Meisterschaft er damals schon, besonders im Violinspiele, erreicht hatte, beweist eine Anzeige seines Auftretens in Leipzig durch die dortige allg. musikal. Zeitung, wo es

wörtlich heißt: „Spohr gewährte uns einen so begeisternden Genuß, als, außer allenfalls Rode, kein Violinist uns gewährt hat, so weit wir zurückdenken können. Er gehört ohne allen Zweifel unter die vorzüglichsten, jetzt lebenden Violinspieler, und man würde über das, was er, besonders noch in so jungen Jahren, leistet, erstaunen, wenn man vor Entzücken nur zum kalten Erstaunen kommen könnte. Er gab uns ein großes Concert seiner Composition (D-Moll), und dies auf Verlangen zwei Mal, und ein anderes, ebenfalls von ihm geschrieben (E-Moll). Wie seine ganze Individualität sich am meisten hinneigt zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden, so ist auch sein herrliches Spiel. S. kann Alles; aber durch jenes reißt er am meisten hin ꝛc." Und diesen Ruf hat er denn auch, wenn noch eine Steigerung möglich war, bis auf den höchsten Grad gebracht, und hier, Alles, was sich um ihn hervorthat, weit überstrahlend, fortwährend erhaben bis zum letzten Momente seines öffentlichen Auftretens, den wir wohl setzen dürfen in die Jahre 1828 bis 1830. In den Jahren 1818 bis 1824 besonders hatte Spohr's Virtuosenruhm einen Glanz gewonnen, wie wohl noch kein Violinspieler vor ihm. Es war kein blos deutscher mehr damals, kein europäischer, er hatte die Welt erfüllt. Im Jahre 1805 ward er zu Gotha zum Herzogl. Concertmeister ernannt. Wie angedeutet, hatte er damals schon mehrere und zwar größere Instrumentalwerke, besonders für die Violine, geschrieben; jetzt fuhr er noch eifriger fort in der Composition, und setzte Concerte für die Violine und Clarinette (letztere namentlich für seinen Freund Hermstädt), Quartette und Quintette, Duo's für Violine, Variationen, Sonaten und Potpourri's mit Begleitung der Harfe, u. einige Ouverturen; dann auch mehrere Sammlungen ausgezeichnet schöner Lieder mit Begleitung des Claviers; ein großes Oratorium „das jüngste Gericht," und eine Oper „der Zweikampf der Geliebten." In der großen Vocalcomposition läßt sich nicht leugnen, war Spohr damals weniger glücklich, denn in dem reinen Instrumentalsatze. Er muthete den Singstimmen bisweilen Etwas zu, was nur den Instrumenten eigen ist und diesen gelingen kann. Daher blieb er denn fortwährend auch nur noch von dieser Seite, als Instrumentalcomponist und Violinspieler, der Gegenstand der Bewunderung im Großen; und die beispiellose Reinheit, Fertigkeit, Bestimmtheit und Sicherheit seines Spiels, diese in Wahrheit wunderbare Kraft und Seele seines Bogens, die große Mannigfaltigkeit seines Vortrags, diese Würde, Innigkeit und Anmuth, welche er jedem seiner Töne einhauchte, dabei seine tiefe Musikkenntniß u. sein feingebildeter Geschmack, seine Fähigkeit, in den Geist der verschiedensten Compositionen einzugehen, u. endlich daß er in seinem Spiel wie in seinen Compositionen, ungeachtet aller enormen Schwierigkeit, doch niemals darauf ausging, bloße glänzende Fertigkeit zu zeigen, sondern seine Concerte in beider Hinsicht eine freie, lebendige Ergießung einer gefühlvollen u. begeisterten Seele seyn zu lassen — dies Alles erhob ihn in der That auch zu einem Künstler, wie ihn Deutschland noch nicht gekannt, und wie er als bloßer Componist von Opern und Oratorien damals kaum hätte werden können. Von Gotha aus, wo er sich nun auch verheirathet hatte (s. den folgenden Art.), machte er abermals verschiedentliche Reisen durch Deutschland. Großes Aufsehn machte er namentlich bei den Musikfesten in Frankenhausen ꝛc., mit welchen Bischof damals anfing, und in Wien, wohin er 1813 als Capellmeister an dem Theater an der Wien berufen worden war, und wo er in den großen Concerten, welche bei Gelegenheit des Congresses 1814 veranstaltet wurden, selbst über den berühmten Rode einen glänzenden Triumph feierte. Es war ein hoher, nicht zu beschreibender Genuß, ihn mit seiner

Gattin, dieser ausgezeichneten Virtuosin auf der Pedalharfe, zusammen zu hören. In Wien schrieb er 1814 auch seinen genialen „Faust," seine erste große Sinfonie, und das Oratorium „das befreite Deutschland." Auf einer Reise nach Italien, welche er 1817 mit seiner Gattin unternahm, trug er zuerst seinen Ruf auch ins Ausland. Ueberall ward ihm die lauteste Bewunderung. Nach seiner Zurückkunft erhielt er die Stelle eines Musikdirectors an dem Theater zu Frankfurt a. M., welche er indeß schon 1819 wieder aufgab, um eine Reise nach England zu machen. In London ward er fast vergöttert. Kaum glaubhaft ist der hohe Preis, den er für die Entrée in seine Concerte setzte, und den die Directoren der Theater forderten, wo er spielte, und dennoch strömte Alles herbei, um den deutschen Meister zu hören und zu bewundern. Auch bei Hof fand er die glänzendste Aufnahme, und es wurden ihm die schönsten Anerbietungen gemacht, in London zu bleiben; aber kaum hatte er seine zweite große Sinfonie vollendet, so kehrte er nach dem Festlande zurück, und privatisirte nun einen Winter hindurch in Dresden, bis er endlich den Ruf nach Cassel, an seine jetzige Stelle, empfing, dem Folge leistend er nun auch sein großes, herrliches Geschick als sorgfältiger Director und Vorsteher einer umfassenden Kunstanstalt mehr entwickeln und bethätigen konnte, aber auch eine ganz neue Periode seines künstlerischen Lebens anfing, indem er jetzt mehr das theoretische als praktische Gebiet seiner Kunst zu cultiviren begann, und wenn er auch hie und da noch, sowohl in Cassel selbst als auswärts, die Rechte und Kräfte seiner eminenten Virtuosität geltend machte, doch, unsers Wissens wenigstens, niemals wieder mit einem bedeutenderen Unternehmen hervortrat, in welchem diese Rechte und Kräfte gerade die Hauptstützen seines künstlerischen Ansehens insbesondere gewesen wären. Erinnern wir uns recht, so machte er keine größere Kunstreise mehr, aber er suchte nun, um bei dieser Seite seiner Kunst, der Virtuosität, zunächst noch stehen zu bleiben, den Einfluß, welchen er sich durch seine früheren Reisen auf das deutsche Violinspiel überhaupt erworben hatte, auch in ein wirksameres und in die Allgemeinheit mehr eingreifendes Leben überzuführen, indem er eine Menge Schüler bildete, die nachher hinausgingen in die weite Welt und durch den Erfolg ihres Spiels der Spohr'schen Schule für sich auch überall mehr Eingang und Anerkennung verschafften. Zu suchen brauchte er dieselben wahrlich nicht: von allen Seiten kamen sie ihm, und bis zur Stunde noch und mit den bedeutendsten Opfern oft, entgegen. Dann schrieb er in eben dieser neuen Periode seines Lebens nicht nur seine bedeutendsten und schönsten Instrumentalstücke, welche ebenfalls vornehmlich wieder in Concerten und Quartetten für die Violine bestehen, und unter welchen wir namentlich das Concert in Form einer Gesangsscene, das berühmte Notturno, das Sonett und das Doppelquartett als Meisterwerke ihrer Art anzuführen uns verpflichtet halten, und ferner die Musik zu „Macbeth," die prachtvolle Sinfonie „die Weihe der Töne," sondern legte sich mit mehr Liebe auch auf die dramat. Composition, u. gewann von Tag zu Tag, von Werk zu Werk immer mehr an Gewandtheit, Geschicklichkeit u. Erfahrung in der großartigeren Vocalcomposition. Seine Oper „Zemire u. Azor" schon ist voll des tiefsten u. rührendsten Ausdrucks. Darauf erschien die „Jessonda," in welcher sich seine edle Manier am gediegensten ausgeprägt hat. Minder ansprechen wollte „der Berggeist," und „Peter von Apone" ist bisher, soweit wir wissen, nur in Cassel gegeben worden, so wie wir den „Alchymist" nur nach dem im Jahre 1832 erschienenen Clavierauszuge kennen. Für die Kirche componirte er mehrere Messen, worunter die so unendlich schwer auszuführende für bloße Singstimmen, und dann das unvergleichlich schöne Oratorium „die

letzten Dinge," welches an mehreren Orten auch, namentlich in Düsseldorf, mit so großem Beifalle aufgeführt wurde. Spohr's Hauptcharakterzug als Componist ist ein gewisser Adel und eine begeisternde Hoheit. Das Edle seiner ganzen Manier verleugnet sich nirgends, und eben dieser Zug, der sein ganzes künstlerisches Erscheinen zu durchströmen scheint, ist es auch, welcher ihn dem Ernste und der Würde Mozart's am nächsten führt. Ueberall, was Spohr auch gesetzt hat, überall spricht sich eine zarte Sehnsucht, eine Sehnsucht nach etwas Ueberirdischem aus. Er ist durchweg elegisch, und will daher auch nur stets erfaßt seyn in dem Momente höherer Begeisterung. S. liebt die fremden Tonarten, aber es sind keine Liebhabereien von ihm. Kein Componist bringt so durchweg fast so viele Kreuze und Bee auf das Papier als Spohr, aber man irrt sich gewaltig, wenn man glaubt, daß er eine kleinliche Eitelkeit in solche Schwierigkeit setze. Diese Modulationen sind natürlich begründet in seiner ganzen künstlerischen Individualität, und ihre Darstellung ist erwachsen aus seinem innersten Gefühle. Und sind sie nicht schön? Heben sie nicht weit empor über alle irdische Wirklichkeit? — Daß er einer unserer größten Harmoniker ist, würden wir auch ohnedem erkennen. Als Kirchencomponist insbesondere geht er offenbar von der, übrigens auch ganz richtigen Ueberzeugung aus', daß eine ächt kirchliche Wirkung nur erreicht wird durch die Masse. Daher die wunderschönen Chöre in seinen Oratorien und Messen, und die Gediegenheit, das Maaß und die weise Vertheilung im Uebrigen. Seine Solo's sind hier meist recitativisch gehalten; Duo's treffen wir wenige, und Terzett's, Sextett's, wie die übrigen halbtheatralischen Formen, fast gar nicht. Nur das ernste, würdige Quartett ist ihm tauglich zum Erguß des Höchsten, was der Mensch in seiner Seele fühlen kann. Händel's starker Geist scheint in dieser Beziehung über Spohr gekommen zu seyn, nur daß sich mit Jenes Stärke auch die Zartheit seines Gefühls und eine seelenvolle Weichheit vereinte. Als dramatischer Componist insbesondere charakterisirt ihn vornehmlich zunächst ein sicheres Treffen des musikalischen Ausdrucks, und dann ein Zusammenhalten der einzelnen Theile zu einem Ganzen. Der Zusammenhang der in seinen Werken einzeln entwickelten Gedanken und Empfindungen ist immer wohlgeordnet, ungesucht wahr, von dem Einen zum Andern im schönsten Uebergange bedeutsam geregelt, u. doch so frei im scheinbaren Vorwalten der Fantasie, als die Klarheit der Ideen jenen Flug eben in solcher Darstellungsweise nur gestattet. Ueberall Einheit in schönster Mannigfaltigkeit. Keine Leerheit im Fortschritte des Darzustellenden unterbricht die deutlichen und doch so großartigen, vielleicht freilich hin und wieder an Mozart's Genius erinnernden Verwebungen einer stets schönen Melodik, die für sich allein schon das Herz jedes unbefangenen Hörers gewinnen müßte, wenn auch das Harmonische nicht bis in das Kleinste mit so ausgezeichneter Sorgfalt behandelt worden wäre. Hinsichtlich der Instrumentation freilich läßt sich ihm in diesem Punkte ein gewisses, die Klarheit des Gefühls etwas trübendes und die Helle der Gedankenreihen etwas verdunkelndes Uebermaaß beimessen: ein Uebermaaß, das hauptsächlich durch eine meist künstliche Führung der Mittelstimmen bewirkt wird, deren seltene Zwischenbewegungen sogar zu manchen gesuchten Harmonie- u. Melodie-Verknüpfungen noch zu viele u. zu entfernte Nebengedanken in dem Componisten selbst zu erregen scheinen. Indeß trifft ihn dieser Vorwurf als Componist im Allgemeinen wieder weniger und als Instrumentalcomponist an sich wohl gar nicht. Hier ist er in Wahrheit groß; nur daß er jene Stimmung des Gemüths, welche jede seiner größeren Tondichtungen als eine Elegie gleichsam, Alles in die seligste Romantik gehüllt

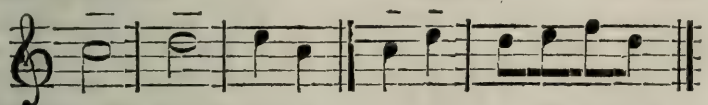
erscheinen läßt, — daß er diese Stimmung zu sehr auf fremdartige Gegenstände überträgt, und dadurch, im Ganzen, seine sämmtlichen Compositionen wie auf einem Musterbilde betrachtet, hie und da monoton in der Färbung wird, — nur das allenfalls läßt sich ihm hier entgegenhalten. Auf jeden Fall aber gehört Spohr, wie wir auch gleich zu Anfang dieses Artikels sagten, abgesehen noch von seinem hohen künstlerischen Werthe als Virtuos und Musiker überhaupt, auch zu den größten, begabtesten und productivsten (im Ganzen sind jetzt 96 Werke von ihm erschienen) Componisten der Zeit, der nicht minder als Mann von hoher Bildung und würdigem Charakter auf einer Stufe steht, zu welcher wir nur achtungsvoll hinaufschauen können, und ihn rechnen zu den ersten Zierden Deutschlands. Die Clavierauszüge von Spohr's Orchesterwerken, welche gedruckt worden sind, hat größten Theils sein Bruder Ferdinand besorgt. Derselbe war auch ein ganz braver Violinspieler, von seinem Bruder unterrichtet worden, und stand in der Capelle zu Cassel, wo er aber schon im Jahre 1831 starb.

Spohr, Dorothea, geb. Schindler (nicht Preising, wie es in Gerber's Tonkünstler-Lexicon heißt), die Gattin unseres herrlichen Louis Spohr. Diese Frau würde schon als Lebensgefährtin eines so vielseitig verehrungswürdigen Künstlers des Antheils der Leser gewiß seyn; sie hat sich aber durch eigenes Talent und Verdienst eben so wohl ihre Stelle unter den Künstlernamen gesichert, über die in diesem Werke zu berichten ist, und es werden viele Leser sich noch der Harfenvirtuosin entsinnen, noch Viele lebhaft gedenken (wie der Verfasser aus frühen Jahren) des edlen Künstlerpaares, des damals Gothai'schen und dann Wiener Capellmeisters Spohr und seiner Gattin, wie sie — er mit dem großartigen Spiel, mit dem seelenvollen, edeln Gesange seiner Geige, sie mit dem glänzenden, so zart säuselnden, so mächtig hineinrauschenden Spiel der Harfe — die Kunstfreunde um sich versammelten und mit dem Ineinanderspiel ihrer vermählten Seelen und Instrumente entzückten, wie der Gatte frohe und stolze Tonmassen für ihre Hand ersonnen und entfaltet hatte, sie mit ihren Harmonien seinen Gesang emportrug, oder etwa Beide in reizvollen Fantasien die schönsten Momente der Zauberflöte oder einer andern Oper ihres Lieblings in anmuthiger Verkettung vorüberführten. — Dorette Spohr, geboren zu Gotha am 2ten December 1787, war die Tochter des Gothai'schen Cammermusikus Schindler, ihre Mutter, eine geborne Preising, war Hofsängerin; Musiklust und Talent des Kindes fanden früh Anregung und Förderung. Den ersten Unterricht auf der Harfe erhielt sie von dem berühmten Harfenisten Backofen, der damals in Gotha, später in Darmstadt angestellt war. Allein ihre Vollendung und ihre künstlerische Richtung gewann sie erst in ihrem Vereine mit dem Gatten, der eine Reihe Compositionen von besonderer Schwierigkeit für sie schrieb und sie dadurch zu der Erfindung und Anwendung von allerlei technischen Hülfsmitteln anreizte, die bis dahin noch kein Harfenspieler gebraucht hatte. So erreichte ihr Spiel eine auf der Harfe noch niemals erhörte, ja nie für möglich geachtete Deutlichkeit und Sauberkeit, und zugleich beseelte es sich an dem edeln, gefühlvollen Spiele des Gatten, so daß sie für eine im besten Sinne des Worts vollkommene Virtuosin gelten konnte. Noch 1819 hatte sie in London durch ihr Spiel die größte Sensation erregt, sich aber bei ihren Uebungen und Produktionen auf einer neuen Erhard'schen Harfe à double mouvement so angegriffen, daß sie ihrem Instrumente für immer entsagen mußte. Nun wandte sich ihr unerschöpflicher Eifer dem Pianoforte zu, auf dem sie es schon in der Kindheit zu bedeutender Fertigkeit gebracht hatte. Auch hier leistete sie bald Ausgezeichnetes, und erwarb sich auf spätern, mit

dem Gatten unternommenen Kunstreisen (namentlich durch den Vortrag des großen Quintetts mit Blasinstrumenten, das er für sie geschrieben hatte) großen Beifall. Allein auch hier kam ihre körperliche Ausdauer dem eher steigenden als nachlassenden Antheil ihres Geistes an der Kunst nicht gleich; sie mußte aller Ausübung der Kunst entsagen, und nun blieb ihr nur noch die eine, aber schöne und gewiß für sie beglückende künstlerische Thätigkeit: durch herzliche Theilnahme, voller Kunstsinn, voll des feinsten, gebildetsten Geschmacks die schöpferische Thätigkeit ihres Gatten zuerst zu belohnen, gewiß auch in manchem dem Künstlerleben nicht fremd bleibenden Momente frischer, freudiger zu beseelen, und ihm so in liebevollster und lohnendster Weise zu erstatten, was er in sie gelegt oder zu schöner künstlerischer Vollendung in ihr geweckt und gehegt hatte. Sie starb am 20sten November 1834, von Allen, die sie kannten, als Gattin, Mutter, Freundin und Künstlerin gleich hoch geehrt, geliebt und nun betrauert. ABM.

Spondaula, war bei den Alten ein Blasinstrumentist, der bei den Opfern Musik machte. Nach Rousseau blies ein solcher Musiker dem Priester, wenn das Opfer gebracht wurde, eine Melodie vor den Ohren, damit derselbe nichts Anderes höre, was ihn vielleicht zerstreuen könne.

Spondäus, in der Musik ein Tonfuß, der aus der Folge zweier Töne besteht, welche beide einen Takttheil ausmachen oder den intensiven Accent haben, als:



Vergl. auch den Art. Metrum.

Spondeiasmos, war bei den Griechen ein Versetzungszeichen, das einen Ton um drei Viertelstöne erhöhte, also noch halb so viel Werth hatte als unser Kreuz. 48.

Spontini, Gasparo, K. Preuß. General-Musikdirector u. erster Capellmeister, Dr. der Musik, Mitglied mehrerer Academien, Ritter mehrerer Orden. Dieser merkwürdige Mann hat durch das Außerordentliche seiner Leistungen, wie durch die Eigenthümlichkeit seiner persönl. Verhältnisse besonders in Deutschland bei Anhängern u. Gegnern eine solche Spannung hervorgerufen, daß es schwer ist, sich mit Unbefangenheit unter dem Partheigewirre ein freies Urtheil zu bewahren, noch schwerer — wo nicht unmöglich — allgemeinen Glauben an diese Unbefangenheit und Selbstständigkeit des Urtheils zu finden. Indeß, so wünschenswerth das Letztere seyn mag, so ist es doch nicht der unbedingte Preis für den von der Würde öffentlicher Rede Durchdrungenen. Die Wahrheit ist der rechte Preis ihrer selbst; schon das Hinstreben zu ihr ist dem Künstler Lohnes genug, wo es zumal Sachen der Kunst, eine kunstgeschichtliche Erscheinung gilt. Der Kunstgeschichte aber gehört Spontini bleibend an; selbst seine Gegner werden dies schwerlich in Abrede stellen. — Spontini ist den 14ten November 1784 in Jesi, einem Städtchen im Kirchenstaate, geboren. Er war zuerst zum Geistlichen bestimmt, erhielt deshalb gründliche Schulbildung, namentlich im Lateinischen (er hat in dieser wie in seiner Muttersprache Gedichte gemacht), und wurde nur durch eigenen Trieb auf eine andere, die musikalische, Laufbahn gedrängt. Den ersten Unterricht in der Composition erhielt er von dem berühmten Pater Martini (dem väterlichen, von diesem kindlich verehrten Freunde Mozart's), die weitere Ausbildung im Conservatorium della Pietà zu Neapel, unter Anleitung von Sala (dem Contrapunktisten)

und Traetta; später hatte er sich auch der Unterweisung und Rathschläge Cimarosa's zu erfreuen. Früh, sehr jung, betrat er den Schauplatz neuerer italischer Componisten, und sogleich mit Glück. Schon 1796 schrieb er „Li puntigli delle donne," eine komische Oper, die in Rom großen Beifall fand, und ihm die Bühnen seines Vaterlandes öffnete. Ihr folgten ein Jahr später die Opern „Gli amanti in cimento" (in Rom), dann „l'amor segreto" (in Venedig), hierauf „l'isola disabitata" (wieder in Rom auf die Bühne gebracht), endlich „l'eroismo ridicolo" (in Neapel componirt), welche letztere Oper dem jungen Componisten Cimarosa's Antheil und Belehrung gewann. Im Jahre 1798 setzte er für Florenz die ernste Oper „il Teseo riconosciuto," für Neapel „Berenice," dann, gleich nach ihr, die komische Opern „la finta filosofa" und 1800 „la fuga in Mascera," beide ebenfalls für Neapel; alle drei fanden großen Beifall. Der Neapolitanische Hof zog jetzt nach Palermo hinüber; auch Spontini wurde dahin berufen und hatte noch in demselben Jahre „i quadri parlanti," ferner „il finto pittore," zwei kom. Opern, so wie die ernste Oper „gli elisi dalusi" zu componiren. Das ungünstige Klima wies den Componisten auf das Festland zurück; er begab sich zuerst nach Rom, wo er „il geloso e l'audace," dann nach Venedig, wo er drei Opern schrieb: „le metamorfosi di Pasquale" (1802), ferner „Chi più garda, me non vede," endlich „la principessa d'Amalfi." Von diesen Werken sind dem Verfasser das erste, sechste, achte, neunte, zehnte und vierzehnte in Partitur genau bekannt; die anderen kennt er nur aus den Textbüchern oder aus öffentlichen Nachrichten. Die zweite Periode in S's künstlerischem Wirken beginnt mit seiner Abreise aus dem Vaterlande nach Paris. Er trat hier mit seiner „finta filosofa" 1804, dann ein Jahr später mit der Operette „la petite masson" und der Oper „Milton" auf; auch eine andere Oper, „Julie ou le pot de fleurs," gehört, wenn wir nicht irren, in diese Zeit. Fassen wir alles bis hierher Genannte (so weit nur eigene Anschauung und die öffentlichen Nachrichten urtheilen oder schließen lassen) zusammen, so erscheint hier Spontini ganz in der Weise und den Intentionen seines Vaterlandes, wenn gleich mit einem den Meisten überlegenen Talente. Leichte Erfindung, anmuthiger, frischer, oft empfindungsvoller Gesang, in den ersten Werken (namentlich in „li puntigli delle donne") sich an die Schreibart Fioravanti's u. Cimarosa's anlehnend, Wohlgefallen an Coloratur, neben ihr und den getragenern Sätzen viel Parlando (oft in 3, 4 Stimmen ganze Reihen lang), eine leichte, sich gern unterordnende Instrumentation, die aber dabei gern durch artig belebte oder auch schon heftiger aufstörende Motive vorwärts treibt: das ungefähr wären die hervortretendern Charakterzüge der Jugendwerke. Besonders interessant für den aufmerksamern Beobachter der Entwickelung sind die Spuren dessen, was sich nach zehn und zwanzig Jahren in Spontini oder Anderen zu entschiedener Gestalt entfalten sollte. Schon früh lassen sich jene sforzati, wenn auch schüchtern und leise, bemerken, die Spontini's impetuoser, feurig bewegter Geist gleich anreizenden Stacheln in die Cantilene wirft, um die aufwallende Leidenschaft heftiger gähren zu machen. Die Coloratur in den ersten Opern zeigt, wie das Seegesicht das Bild ankommender Schiffe, ehe sie zum Horizont auftauchen, — jene Coloraturen Rossini's voraus, mit denen zwanzig Jahre später unsere Dilettanti gespielt haben und die jetzt als Bellinische oder sonstige Originalitäten wiedergenossen werden. In „la fuga in Maschera" sind so artige Buffoparlante-Sätze, als nur je in Cimarosa's oder den bessern Opern Rossini's ergötzt haben; ja sogar jene unsterblichen Crescendo's, in denen sich vor wenigen Jahren die Fittige des Rossini'schen Genius auf das Kühnste

und Unbegreiflichste zu entfalten schienen, finden wir in der letztgenannten Oper, so wie im „Teseo riconosciuto," also 1798 und 1800, ganz deutlich vorgebildet. Glänzender, kernvoller, mannhafter scheint sich Vieles in den ersten Pariser Arbeiten hergestellt zu haben (wir kennen nur Einzelnheiten davon), doch noch ist der entscheidende Moment nicht gekommen. Aber daß er komme, war schon entschieden; Spontini, in römischem Lande geboren, hochsinnigen, stolzen Geistes, an Werken klassischer Poesie, an Erinnerungen aus dem klassischen Alterthume sich höher hebend, hatte Paris in einem Zeitpunkte betreten, wo es in der That den Glanz der alten Roma erneuert vor den Augen der Welt ausstrahlte. Was auch den Franzosen des 19ten Jahrhunderts von der nüchternen Gediegenheit altrömischer Republikaner (die ja Rom selbst auch bald genug begraben hatte) abgehen mochte, — die ungeheure That ihrer Revolution, deren letzte Donner man noch eben fernab rollen hörte, das unter der Sonne des Orients und Italiens verehrte Heer wie aus Roms bester Zeit, der Held, der die Geschicke Frankreichs und bald Europens in mächtiger Hand zu wägen sich unternahm: das war eine Umgebung, einen kleinen Geist zu erdrücken, einen starken jedoch hoch emporzutragen wohl fähig. Corneille's Dramen, die ganze klassische Richtung der französischen Tragödie schienen sich nun erst ein Volk, das mit ihrem Inhalt nicht blos Zeit vertrieb, nachgeschaffen zu haben. In diesen Glanz, in diese hocherhebende Erregtheit politischen und kriegerischen Daseyns, in die Mitte einer eben da von ihrer weltgeschichtlichen Wichtigkeit erfüllten Nation trat S., zugleich mit der voraus beschlossenen Absicht, hier einen höhern Schauplatz für sein künstlerisches Schaffen, wie so viele seiner Landsleute, sich zu gewinnen. Wer selbst große Zeiten erlebt, wer je seine Brust von geschichtlichen Erinnerungen und der Zündbarkeit eines Künstlergeistes hat schwellen gefühlt, kann den Einfluß dieser Umgebung auf einen Spontini ermessen. Es kam aber noch Eins hinzu (wir erinnern uns freudig, wie entflammt noch nach langen Jahren Spontini davon sprach), noch der Funke gleichsam, der den schon innerlich tief wühlenden Brand in hohe Flammen aufschlagen ließ. Dies war die erste Gluck'sche Oper, Iphigenie in Aulis, die Spontini in Paris hörte. Wie Cherubini bei dem ersten Hören einer Haydn'schen Sinfonie geweint haben soll, so entbrannte Spontini, als ihm der Genius nahe trat, der ihm zu einer neuen Lebensbahn noch den letzten entscheidenden Wink geben sollte. Fortan war die Zeit des süßen Spielens mit Tönen, die Zeit des Genügens an tendenzlos hingestreuten Reizen der Tonkunst, an einzeln aufflammenden lyrischen Ergüssen, an den leichtfertig geistreichen Plaudereien der italienischen Buffonerie, es war die Zeit der italienischen Oper für Spontini vorüber. Wie früher der Deutsche, Gluck, so machte nun der Römer, Spontini, Ernst aus der Oper. Er faßte hohe, weltgeschichtliche Aufgaben, vertiefte sich in die plastischen Formen des französischen Drame lyrique und beschloß, daß seine Oper vor Allem und durchaus Drama seyn, dramatische Wahrheit haben müsse. In der That ist diese Ueberwindung des Angebornen und Anerzogenen, diese Erhebung über den Gesichtskreis des eigenen schönen Vaterlandes, dieser Verzicht auf eine Richtung, die schon so lockende Erfolge hatte gewinnen lassen und stets (wie wir neuerdings an Rossini und seinen Genossen sehen können) die große, vergnügungssüchtige Menge für sich haben wird, ein nicht genug zu verehrender Moment in Spontini's Leben; man muß es schon anerkennen, da nur einem seiner Landsleute (und unter günstigern Verhältnissen) eine solche Wiedergeburt möglich und zu einer neuen, eigenthümlichen Richtung geworden ist, nämlich Lully, während ein Anderer, Cherubini, zwar die italienische

Weise verlassen und sich mehr der deutschen Weise genähert, hier aber keinen neuen Grundgedanken zur Erscheinung gebracht hat, so außerordentlich auch übrigens seine Verdienste sind. Wie einst Gluck die Annehmlichkeiten der gegenüberstehenden Schule, so besaß Spontini jene Reizmittel, und hatte sie schon früh in Bewegung gesetzt, mit denen nachher Rossini die Menge an sich zog und der so genannte Componist aller Welttheile wurde. Es muß noch erwogen werden, daß die italienische leichte Weise vielleicht dem damaligen Machthaber persönlich mehr zugesagt hätte; denn der eherne Napoleon liebte die leichte und weiche Schreibart eines Paesiello, und hatte es nicht unempfindlich gegen Cherubini und Andere zu erkennen gegeben, wiewohl er u. Josephine (soviel wir unterrichtet sind) auch den Spontini'schen Schöpfungen bald und in bedeutender Weise Achtung und Antheil schenkte. Das erste Werk, das der neuen Richtung Spontini's entsprang, war „die Vestalin" nach Jouis Gedichte. Sie erschien 1807 und erwarb den großen zehnjährigen Preis (unter den Mitbewerbern waren Cherubini, Lesueur, Mehul, Gossec, Gretry, Berton, Catel, Persuis, Kreuzer, Dalairac, Paesiello, Winter u. A.) so wie bis auf den heutigen Tag einen bleibenden Platz auf allen Theatern Europa's. Spontini wandte sich nach ihr einer Oper zu, die vielleicht durch das Studium Gluck's hervorgerufen war: einem „Orest," der also die Mitteltragödie zwischen beiden Iphigenien des ältern Meisters gebildet hätte. Allein (anderer Umstände nicht zu gedenken) die durch den spanischen Kampf gereizte und nach dieser Seite gewendete Stimmung der Nation führte von dieser antiken Aufgabe zu einer der Zeit und dem damaligen Ideenkreise näher liegenden, zu „Ferdinand Cortez," der 1809 erschien, den zur Preisbewerbung gesetzten Termin zwar versäumte, im Publikum von ganz Europa aber gleiche Anerkennung u. Theilnahme bis auf den heutigen Tag erlangte. Mit diesen beiden Opern, der „Vestalin" und „Cortez," war der europäische Ruhm Spontini's wie auch sein künstlerischer Charakter entschieden; er konnte sich befestigen, erweitern, nach neuen Seiten hin ausbilden, ist aber durchaus, im konsequentesten Fortgange, derselbe geblieben, nach so verschiedenen Seiten er sich auch zu bewähren hatte. Die Grundlage dieses Charakters war das reiche Naturell des Italieners, wie es sich in schöner Sinnlichkeit, lebendiger Fantasie, reger, leicht leidenschaftlich auflodernder Empfindung schon vollkommen entfaltet und in der italischen Opernschule bereits zu jener sichern Formung, zu jener Eurhythmie und Beweglichkeit, zu jenem Applomb erzogen hatte, die sich durch alle italischen Kunstwerke (nicht blos in der Musik) auf eine vortheilhafte Weise geltend machen, wesentlich von den deutschen Grundformen unterschieden. Dieses Naturell gewann sich nicht blos die günstig festen Formen des französischen Drama, das mit seinen pseudo-aristotelischen Einheiten, mit der einfachen, unverwickelten Handlung, mit der Beschränkung auf wenige Hauptpersonen eine vortreffliche Grundlage für die Oper giebt und sie bei der geringern Verständlichkeit des gesungenen Worts und der Neigung der Musik zu lyrischem und phantastischem Umherschweifen noch immer wenigstens in allen Hauptzügen klar erhält: es fand dasselbe in den Grundgestalten französischen Daseyns auch typisch sichere Formen, in denen es sich festigen und zu bestimmter, bestimmt wirkender Erscheinung concentriren konnte. Das Ehevalereske im französischen Charakter stellt vor Allem die Bilder auf eines jugendlichen, lebhaft erregten Helden in adeliger, kriegerisch glänzender Haltung, durchwärmt von Curtoisie und Zärtlichkeit, auch wohl sich jener moëllesse, jenem Aufgehen des Geistigen im Sinnlichen hingebend; ihm zur Seite, in sehr verwandter Gestaltung, die französische amante, zärtlich bewegt, fein, voll französischer

Grazie, stets — selbst in den Momenten süß erregter Sinnlichkeit — in nobler Weise erscheinend, und, mehr als die deutsche Geliebte, zur Repräsentation gewöhnt, die dem Franzosen selbst in der Einsamkeit unvergessen bleibt. Ihnen tritt gern der Tyrann gegenüber, in fürstlichem Machtgepränge und muthig aufgährender Leidenschaftlichkeit; den Kreis dieser Gestalten schließt dann der Oberpriester, mit all' der pontifikalen Hoheit, Gemessenheit und Salbung, auch wohl mit dem sich nicht länger bergenden Hochmuth und Argsinn, den man in Frankreich diesem Charakter beizumessen gelernt hat. Diese Persönlichkeiten (der Nebengestalten zu geschweigen) in einem großartigen, die Leidenschaften heftig aufregenden Lebensmomente begriffen, bilden die Aufgabe, der sich Spontini widmete. Er erfüllte sich ganz mit ihrem erhabenen Anblicke; wie lebendig, das beweisen gleich seine Ritornelle, mit denen er in scharfer Bezeichnung, mit Fülle und Pracht dieselben voraus andeutet und auf die Scene führt. Die ganze Impetuosität seines südlichen Naturells warf sich in die leidenschaftlichen Accente der Diktion, und bei dem höhern und höhern Aufgähren der Bewegung zog er mehr und mehr die Stimmen des Orchesters in den kochenden, rastlosen Strudel, warf er in seltener Kühnheit die stärksten Gegensätze an und neben einander, u. schaltete mit wahrhaft autokratischer Sicherheit über alle Mittel, die sich alle, wie alle Kräfte seines Gemüths, dem einen Zweck der Scene hingeben mußten. Diese Kräfte, an solche Aufgaben gesetzt, würden zügellos geworden seyn, hätte ihnen nicht ein starker, selbstbewußter, in der Schule franz. Klassicität geregelter und gebildeter Geist geboten. Spontini scheint früh begriffen zu haben, daß die Personen seiner Oper nicht Individuen, sondern vielmehr Inbegriffe ganzer Menschenklassen, typische Formen bestimmten Charakters, daß seine Situationen nicht vereinzelte Begebnisse, sondern vielmehr die zu ihrem Gipfel geführte Entwickelung ganzer Zustände sind. In breiten Massen führte er, bis zu voller Sättigung, die Bilder dieser Vorgänge oder Stimmungen bald gesondert, bald neben und gegen einander aus, er wußte Raum für Jedes, und damit Ordnung, Klarheit, volle Wirkung für Alles zu gewinnen; wenige große Vorstellungen erfüllten ihn, boten ihm Anlaß und Raum zu reichen Ergüssen, und waren sicher ihres Erfolgs auf den ungestörten und unverwirrten Zuhörer. Diesem innern Bedürfnisse trat ein äußeres fördernd zur Seite. Jene Persönlichkeiten der klassisch-französischen Bühne mußten fürstliche seyn, von Massen des Heeres, des Volks, von zahlreichem Hofstaat oder feierlichen Priesterschaaren und allem glanzvollen Apparat irdischer Machtvollkommenheit umgeben. Spontini's tiefe Einsicht löste die anerläßliche Aufgabe, auch für diese Massen Raum zu schaffen; er entfaltete neben dem fürstlichen und festlichen einen musikalischen Feierglanz in entsprechender Fülle und Herrlichkeit; er führte, wo es an der Zeit war, die Chöre des aufgeregten Volkes, des kriegerisch begeisterten Heeres selbstthätig eingreifend in die Handlung und ihre Leidenschaften hinein, und ein energischer, durchaus wo nur immer möglich schaltender und treibender, mit Napoleon'scher Willenskraft und oft dem Kriegsfeuer jener Zeit erfüllter Rhythmus führte alle diese Massen der Chöre und des Orchesters, alle Handlung der Hauptpersonen wie der mithandelnden Menge oder der hereinbrausenden und gaukelnden Tänzerschaaren in vollkommenster Einheit zum Ziel. Doch jene Werke leben noch in voller Frische unter uns, sind uns Allen genau bekannt und so werth wie je; es bedarf daher über ihren Inhalt keiner nähern Auseinandersetzung, die von dem Verfasser ohnehin bereits vor Jahren (in der Berl. mus. Zeitung, in der Cäcilia und in der Gesanglehre) gegeben ist, und die er — bei stets unveränderter Ansicht von Spontini's künstlerischem

Wirken — noch jetzt in Bezug nehmen kann. Nur vorübergehend berühren wir beiläufige, obwohl höchst verdienstliche Thätigkeiten, die Spontini in jener Periode entwickelte. Als Director und Miteigenthümer der italienischen Oper im Odeon erhob er durch Vervollkommnung des Sängerpersonals und des Orchesters dasselbe zu höherem Glanze, und setzte von Mozart den „Don Juan," Cosi fan tutte u. „Figaro," von Paer „Griselda" und „Camilla" in Scene. Er stiftete und leitete Concerte für ernste Musik, in denen unter Anderem neben Pergolese's Stabat mater Mozart's Requiem, Sinfonien von Haydn und Sätze aus dessen „Schöpfung" aufgeführt wurden. Unter anderen Einzelnheiten schrieb er zu Salieri's „Danaiden" ein großes Ballet, 1814 eine Oper „Pelage, ou le roi et la paix," und 1816 im Verein mit Persuis, Berton und Kreuzer ein Festspiel (Opera ballet) „les deux rivaux, ou les fêtes de Cythère;" von beiden sind dem Verfasser nur die Textbücher bekannt. Von kunstgeschichtlicher Bedeutung war dagegen die dritte große, in derselben Zeit für Frankreich geschriebene Oper „Olympia," nach einem Trauerspiel von Voltaire für Spontini bearbeitet. Diese Oper hatte in Paris keinen bedeutenden Erfolg, wenigstens behauptete sie sich nicht auf der Bühne, wie ihre Vorgängerinnen. Sie wurde damals mit einer tragischen Katastrophe geschlossen; wäre dies der Grund gewesen? Aber Rossini's „Othello" endet ebenfalls mit einem tragischen Schlage, Gluck's „Armida" hat ebenfalls einen hochpathetischen, wahrhaft tragischen Ausgang; endlich, als Olympia nach Jahren abermals in Paris mit ihrem jetzigen lösenden und befriedigenden Schlusse in Scene gesetzt wurde, hat sie ebenfalls den ihr gebührenden Platz nicht dauernd behauptet. Und doch waltet in ihr dasselbe Princip, wie in den vorigen zwei Opern, und erscheint in höherer Reife. Doch tritt in ihr ein neuer Charakter, der der Statyra, auf, dessen Schöpfung allein schon den großen Künstler bezeichnet hätte. Allein eben jenes Prinzip, aus dem die Spontinische Oper hervorgegangen, hatte sich in den Franzosen ausgelebt. Man war an Napoleons Siegen und Niederlagen der kriegerischen Herrlichkeit, der gewaltigen Erschütterungen und Erregungen müde, die Zeit der Restauration war mit ihren ruhigern, privatern Interessen, mit der zeitvertreiblichen Geschäftigkeit und den deutlicher in den Vordergrund tretenden Lüsternheiten auch ein inneres Bedürfniß der ermüdeten Nation geworden; sie bedurfte der Musik Rossini's, und gebar aus dieser Stimmung und Zeit heraus die Oper Auber's, der früher durchaus zu keiner Geltung hatte kommen können. Hier beginnt die dritte Periode Spontini's. Bei der zweiten Einnahme von Paris war es, wo der Hauptbeweger des Krieges gegen Napoleon, der König von Preußen, ein richtig würdigendes Auge auf Spontini lenkte und denselben bewog, als erster Capellmeister seine fernere Thätigkeit dem Berliner Theater zu widmen. Spontini betrat in dieser neuen Stellung Deutschland, und wurde Mitbürger der Preußen, die die höchste Wagniß und Last und Lust des Befreiungskampfes getragen hatten. „Olympia" war die erste Oper, mit der Spontini seinen jetzigen Schauplatz (es war im Jahr 1821) neu betrat: „Cortez" u. die „Vestalin" waren schon früher bekannt und beliebt worden. Er hatte sich mit E. T. A. Hoffmann zur Umarbeitung des dritten Akts vereinigt, der nun das Ganze mit einer hellen, kriegerisch heitern Friedensfeier schloß, höchst entsprechend jener Zeit, wo man nach schwerem Ringen gegen unerträgliche Last wieder aufathmete in freudigem Selbstgefühl und belebenden Hoffnungen. Die Oper gewann sich und ihrem Schöpfer lebendigste Theilnahme und Bewunderung, und erhielt sich in der Gunst des Publikums, bis endlich der Rücktritt der Milder — der einzigen Sängerin, die sich bis jetzt für die Rolle der Statyra passend

gezeigt — ihren Aufführungen ein unerwünschtes Ende machte. Im Winter desselben Jahres componirte Spontini zu Hoffesten das Festspiel „Lalla Rukh," nach Thomas Moore's gleichgenanntem Gedichte. Der große Anklang, den die Musik fand, mehr noch das innige Interesse, das der Gegenstand dem Componisten eingeflößt hatte, bewogen ihn, denselben zu einer Oper umzuschaffen. So entstand „Nurmahal;" nur wenige Musikstücke aus „Lalla Rukh" waren in sie aufgenommen worden. Diese Oper bot eine eigene Erscheinung. Die Liebe Dschangir's und Nurmahal's, das Spiel kokettlüsterner Bewerbung einer Dritten um die Gunst des Sultans, der Ausbruch von Eifersucht und Liebesschmerz, das Grollen lang verhaltener Rache und Verschwörung, — alle diese ernsten, tief eingreifenden Momente der eigentlichen Handlung werden von einem heitern, wollustberauschenden Elemente getragen; das Rosenfest zu Cashmir ist es, in dessen freudetrunkene Tänze sich jene Leidenschaften mischen und bergen. So ist diese Oper in eine Festluft getaucht, die dem Ballet fast gleichen Antheil, wenigstens (die Aufzüge und die Zauber- und Erscheinungsscene mitgerechnet) gleichen Raum mit der Handlung einräumt, eine Mittelgattung zwischen Oper und Ballet, die jene Vorstellungen aus der nächsten heroisch-tragischen Vergangenheit zurücktretend, bewältigt gleichsam zeigt in der Lust des Friedens und wiedererrungener Selbstgeltung. Es war die erste Fest- oder Hofoper Spontini's geworden: eine Kunstgattung, die sich das nachdenkliche Problem gesetzt hat, die Intentionen der freien Kunst mit den Ansprüchen eines glänzenden Hofes zu vereinbaren. Die Oper gefiel außerordentlich und bleibend, obgleich es nicht an Solchen fehlte, die den Glanz und Rausch eines solchen Festes gern mit leichtern Freuden oder einer durch und durch ernsteren Richtung vertauscht gesehen hätten. Nach einer tief eingreifenden Umarbeitung des „Cortez" wendete sich Spontini zu der von Théaulon unter seiner Leitung gedichteten Zauberoper „Alcidor," die im Sommer 1825 mit großem Beifall zur Aufführung kam. War in „Nurmahal" dem Ballet, so wurde in dieser neuen Hofoper einer Reihe der glänzendsten Zaubererscheinungen, die zum Theil in den Lüften oder der Cyklopenhöhle vor sich gehen, weiter Raum gegeben, die, mit eben so glänzender, in vielen Momenten höchst charakteristischer Musik begleitet, der Rahmen für eine Handlung waren, zu der der Componist seine ganze alte Kraft neu, und in einzelnen Zügen mächtiger als je, bewährt hatte. Ihr folgte in gleicher Tendenz, obwohl auf einem ganz andern Schauplatze und schon deshalb ganz andere Mittel erwählend, 1829 „Agnes von Hohenstaufen," von Raupach gedichtet, eine Oper voll großer Momente, über die jedoch ein Urtheil jetzt auszusprechen unziemlich wäre, da sie im bevorstehenden Winter ganz umgearbeitet wieder erscheinen soll. — Dies sind die großen Leistungen, die Spontini in seiner Stellung zum preußischen Hofe und Theater aufzuweisen hat. Daneben ist seines zunächst für den 3ten August (des Königs Geburtstag) bestimmten Festmarsches und preußischen Volksgesanges, und einer 1826 zur Krönung des Kaisers von Rußland geschriebenen, 1827 in Berlin aufgeführten Festhymne Erwähnung zu thun (kleinerer Compositionen nicht zu gedenken); über das letztere, dem Verfasser unbekannt gebliebene und noch nicht herausgegebene Werk ist aus diesen Gründen nichts Näheres anzuführen. — An S's Directorial-Thätigkeit haben sich (wie es in solcher vielbeneideten, vielseitigst eingreifenden, nicht unbedingt freien u. eben so wenig unbedingt untergeordneten Stellung — zumal eines Ausländers — kaum anders möglich ist) mancherlei Beschuldigungen und Gegenbeschuldigungen von Mißgunst, Kabale, Unthätigkeit ꝛc. gehängt. Uns scheint es unziemlich, wo nicht unrechtlich, in einer Sache, die nicht vollständig,

gleichsam aktenmäßig vor uns liegt, nach irgend einer Richtung einen Ausspruch zu thun. Nur das ist zu sagen, daß Spontini als Dirigent voll Feuer und Energie auftritt, und daß er durch die Abtretung einer kontraktlich ihm zustehenden jährlichen Concert-Einnahme (unter dem Namen Spontini-Fond) zu wohlthätigem Zwecke für die Angehörigen der Capelle dem ihm untergeordneten Personal derselben eine bleibende Pflicht der Dankbarkeit auferlegt hat. ABM.

In dem Artikel Rellstab versprachen wir, offen unsere Meinung hier darzulegen über den Kampf, welchen besonders Rellstab Jahre lang gegen Spontini und dessen Werke zu führen für gut fand. Nach dem indessen, was obiger Aufsatz über diesen merkwürdigen Tonsetzer enthält, würde es für den Verständigen nur überflüssig, und sonst darf er versichert seyn, daß das Resultat des Streites, wie und als welches es sich auch auf Seiten der Partheien gestaltet hat und noch gestalten mag, niemals und nirgendswo von einer andern als nur schnell vorübergehenden Dauer war und seyn wird. Bei einer andern Gelegenheit dürften wir uns vielleicht mehr zu einem Weiteren aufgelegt und veranlaßt finden. Die Umarbeitung der Oper „Agnes von Hohenstaufen" ist wirklich im Herbste 1837 erfolgt, und Zeitungsberichte sprechen sich sehr lobend darüber aus. Wir müssen uns jedes Urtheils darüber enthalten, da uns selbst das Werk noch nicht zu Gehör kam. d. Red.

Spontoni, 1) Alessandro, ein berühmter italienischer Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, wenigstens wird er in ziemlich allen ältern Geschichtswerken als solcher angeführt; aber Werke sind nicht mehr von ihm vorhanden, oder liegen sie irgendwo in einem Archive in Italien vergraben u. Niemand hat Kunde davon. — 2) Bartolomeo S., ebenfalls ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts. Ein Werk 5stimmiger Madrigalen, welches man noch von ihm hat, ward 1567, u. ein anderes 1583 zu Venedig gedruckt. — Der Name Spontoni war überhaupt 3 ganze Jahrhunderte hindurch in Italien in der musikalischen Welt berühmt.

Spork oder Spörken, Franz Anton Reichsgraf von, ein eifriger Beförderer der Musik und in der Geschichte bekannt als der Verpflanzer des Waldhorns nach Deutschland, war zu Lissa 1662 geboren und der Erbe eines unermeßlichen Vermögens, das ihn denn auch in den Stand setzte, später aus Liebe zur Musik so manchen tüchtigen Künstler auf seine Kosten bilden zu lassen, und noch manche andere große Opfer dieser Neigung zu bringen, wie z. B. daß er zuerst eine Oper nach italienischer Weise in Böhmen gründete. Er starb auf seinen Gütern zu Lissa am 30sten März 1738, also in einem Alter von nicht vollen 77 Jahren. 10.

Sprachmaschine, eine von Kempelen erfundene Maschine, welche menschliche Wörter nachahmt. Sie ist mit Theilen versehen, welche wie die zum Sprechen nöthigen menschlichen Organe eingerichtet sind. Sie hat daher ein künstliches Mundstück oder eine Stimmröhre, welche die Stimmritze der menschlichen Luftröhre ersetzt, eine Windlade und einen Blasebalg statt der Lunge, einen künstlichen Mund mit seinen Nebentheilen und Nasenlöchern. Alle diese Theile werden durch eine besondere Maschinerie, wozu Klappen, Federn und kleine Hebel gehören, in Bewegung gesetzt, wie bei anderen Automaten (s. d.), zu deren Gattung natürlich auch die Sprachmaschine gehört. Nach Kempelen haben auch Andere, besonders Dr. Müller, Sprachmaschinen herzustellen versucht. Es sind damit aber nicht die sprechenden Figuren zu verwechseln. Diese sind große Puppen, zu welchen verborgene

Röhren geleitet sind, die durch den Körper bis zu dem Munde gehen, so daß das, was ein Mensch in einiger Entfernung in die Röhre spricht, aus dem Munde der Puppe zu kommen scheint. Eben so war das sogenannte unsichtbare Mädchen beschaffen, mit welchem Schuchard 1810 bis 1815 Deutschland durchzog. Es war eine Kugel mit 4 Schalltrompeten, an Metallstangen hängend und durch ein Gitter umgeben, gab auf Fragen durch eine leise, scheinbar aus der Kugel kommende Frauenstimme Antwort. Auch hier war es die Stimme einer in dem Nebenzimmer verborgenen Frauensperson, welche den Ton durch eine Röhre unter den Fußboden und durch das Gitter bis einer Trompete gegenüber brachte, wo er dann in diese hineinschallte und, von ihr zurückgeworfen, scheinbar aus derselben ertönte.

Sprachrohr, ein Werkzeug, mit dessen Hülfe man bewirken kann, daß das Gesprochene viel weiter als gewöhnlich, unter günstigen Umständen sogar über eine Stunde weit gehört werden kann. Das Sprachrohr besteht aus einer 6 bis 15 Fuß langen Röhre, welche oben ein Mundstück hat, so groß, daß es beide Lippen dessen, der in die Röhre hineinspricht, bedeckt. Unten erweitert sich die Röhre etwas. Man macht das S. von Zinn, Blech oder Pappe, letztere inwendig gefirnißt. Gewöhnlich verbreitet sich der Schall nach allen Richtungen, sobald er dem Munde entströmt ist, u. verliert daher in einiger Entfernung viel an Kraft und Deutlichkeit; durch jenes Rohr aber werden die Schallstrahlen zusammengehalten und genöthigt, sich vorzüglich nach einer Richtung zu bewegen, wodurch sie denn natürlich eine längere Dauer und Kraft behalten. Vorzüglich bedient man sich des Sprachrohrs, welches nach Einigen der Engländer Morland 1670, nach Anderen der Italiener Athan. Kircher 1650 erfand, um von hohen Punkten, z. B. von Thürmen, etwas herab-, u. auf Schiffen, um in einiger Entfernung segelnde Schiffe anzurufen. Dr. Sch.

Springer, Vincent, der berühmte Bassethornist, war geboren zu Jung-Bunzlau bei Prag um 1760. Sein Vater war Musikdirector daselbst. Anfangs war die Clarinette sein Hauptinstrument; kaum aber hatte er das Bassethorn kennen gelernt, so wählte er dieses dazu, und in kurzer Zeit hatte er sich eine große Fertigkeit darauf erworben. Er reiste nun in Gesellschaft mit dem Clarinettisten Anton David lange Zeit in Deutschland umher. In Berlin, Hamburg, Breslau und anderen Städten erwarben sie sich vielen Beifall; aber ein ungeordneter Lebenswandel brachte sie gleichwohl in so dürftige Umstände, daß sie in den Wirthshäusern umherziehen mußten, um nur das Nöthigste des Unterhalts zu verdienen. Endlich engagirte sie der Baron Hochberg auf Plagwitz. Als derselbe 1789 starb, fing das alte Leben von Neuem an, bis sie endlich nach Amsterdam gingen und Springer hier heirathete, wodurch er Erbe der Schmidt'schen Buchhandlung wurde, die er nun einige Zeit selbst fortsetzte. Der französische Krieg jedoch nöthigte ihn, Amsterdam zu verlassen. Er raffte die Reste des schon bedeutend zusammengeschmolzenen schönen Vermögens zusammen, griff wieder zu seinem Instrumente, machte eine Reise durch Deutschland, dann 1801 durch Italien, und kaufte sich endlich in Böhmen ein Gütchen, auf dem er die übrige Zeit seines Lebens, von aller Kunst entfernt, zubrachte. Wann er gestorben ist, können wir nicht mehr bestimmt angeben.

Springer oder Docken, hießen in den alten u. eigentlichen Flügeln (s. Fortepiano) diejenigen Reihen Hölzer, welche hinten auf den Claves ruhten, durch den Resonanzboden hindurch bis zu den Saiten reichten und in welchen die sogenannten Zungen eingesetzt waren, welche mit ihren Stückchen Rabenfedern die Saiten zum Klange brachten.

Springlade, s. Windlade.

Sprung oder springende Intervalle nennt man in der Musik solche, deren beide Töne auf dem Notenplane mehr als 2 Stufen einnehmen. Je nachdem das Intervall nun groß oder klein und noch anders ist, wird natürlich auch der Sprung benannt. Es giebt Terzen-, Quarten- Quinten- u. s. w. Sprünge, d. h. es folgen 2 Töne unmittelbar auf einander, welche ein solches Intervall zu einander bilden. Einige rechnen sogar die übermäßige Secunde schon zu einem Sprunge. Secunden machen übrigens keinen Sprung, wohl aber schon die kleine Terz.

Spund, das Stück Brett von hartem Hirn- oder Eichenholz, welches genau in den vorderen Theil des Windkastens in der Orgel paßt und auf den Kanten mit Leder überzogen ist, damit es winddicht anschließt. Zu muß der Windkasten seyn, sonst würde der Wind nicht in die Pfeiffen dringen; damit man aber auch bequem zu den Canzellen und deren Mechanismus kann, wird er durch verschiedene Spunde verschlossen, welche leicht herauszunehmen und wieder hineinzusetzen sind.

Staab, 1) Caspar, zuletzt Hofconcertmeister zu Fulda, geboren zu Damm bei Aschaffenburg, wurde 1753 zu Fulda in die Fürstl. Cammermusik aufgenommen. Die Composition hatte er Anfangs bei Lorenzitti in Kirchheim Bolanden studirt, und dann unter der Leitung des Official Fischer. Der Fürst Heinrich ernannte ihn 1760 zum Concertmeister, und schickte ihn auch noch nach Mannheim und Stuttgart, um unter Cannabich, Fränzel und Lolli sich besonders im Violinspielen noch mehr zu vervollkommnen. Er starb am 19ten August 1798 am Schlagflusse, in ziemlich hohem Alter. — 2) Pater Odo S., Benedictinermönch und Professor der Musik an der Adolphi'schen Universität zu Fulda, war zu Frauenstein im Rheingau am 23sten Juni 1745 geboren, und hatte die Composition bei Kreußer in Mainz studirt. Er gab unter Anderem heraus: „Anweisung zum einstimmigen Choralgesange ꝛc." (1779), und componirte eine Passionscantate „der Tod Jesu." Er starb erst gegen 1814.

Stabat mater, ein berühmter geistlicher Gesangstext in lateinischen Terzinen, der anfängt mit den Worten: Stabat mater dolorosa (die kummervolle Mutter stand ꝛc.), daher seinen Namen hat, in schlechtem, gereimtem Mönchslatein den Schmerz der heiligen Jungfrau beim Tode des Erlösers schildert, und in der katholischen Kirche als sogenannte Sequenz, besonders an den Festen der sieben Schmerzen-Mariä, gesungen wird, daher auch von vielen und den größten Kirchencomponisten in Musik gesetzt worden ist, wie von Palestrina, Pergolesi, Astorga, Haydn, Winter, Neukomm, Stunz, Seyfried. Damit haben wir wohl die genannt, welche am glücklichsten in dieser Composition waren. Palestrina setzte das Stabat 8stimmig, Pergolesi 2stimmig mit Begleitung (ist weltberühmt), Haydn mit Orchester. Als Verfasser des Gesangtextes nennen Einige Päbste, am öftersten Pabst Johann XXII. und Gregor; wahrscheinlich aber ist der Minorit Jacobus de Benedictis, genannt Jacoponus, der Dichter, welcher im 13ten Jahrhunderte lebte, ein gelehrter Jurist war, aber, durch den Tod seiner Gattin bewogen, 1268 in den Orden der Tertiarier trat, sich finstern Bußübungen bis zum Wahnsinn ergab und 1306 starb.

Stabile, Annibale, wird als Palestrina's Schüler angeführt, und bekleidete in Rom verschiedene Capellmeisterstellen, nämlich an S. Giovanni im Lateran von 1575—1576, im Collegio Germanico, Ungarico u. S. Apollinare vom Juli 1578 bis Februar 1590, und endlich zu S. Maria Maggiore

von 1592 bis 1595. Zu Venedig sind folgende Werke von ihm gedruckt: 3 Bücher 5- bis 8stimmiger Motetten, 1 Buch 5stimmiger Madrigalen, und 1 Buch 4stimmiger Litaneyen. Auch in anderen Sammlungen finden sich noch Compositionen von ihm. 33.

Stabingher (Stabinger), Mattia, war ein Deutscher von Geburt, ging aber, nachdem er sich um 1770 einige Jahre in Frankreich aufgehalten hatte, nach Italien u. gab nun seinem Namen, weil er in Italien zu bleiben beschloß, eine italienische Endung. Er war Virtuos auf der Flöte, und componirte auch viele gute Sachen für dieselbe. Zu Florenz schrieb er 1784 die komische Oper „L'Astuzie di Bettina," die auch in Genua und Esterhaz und dann in Dresden aufgeführt wurde. Zu Bologna verfertigte er das Ballet „La Morte d'Arrigo VI." Von 1805 an gab er zu Neapel ein praktisches Journal der Musik heraus, das aber bald wieder einging. Sein Todesjahr muß in die Zeit um 1815 fallen.

Staccato (abgek stac.) — abgestoßen; der Gegensatz von ligato (s. d.); die Töne sollen ganz kurz angegeben, abgestoßen, im Vortrage streng von einander geschieden werden. Im Uebrigen sehe man den Artikel Abstoßen. a.

Stade, Franz, Violinvirtuos und Componist für sein Instrument. Aus seiner Jugendgeschichte liegen keine Nachrichten mehr vor. 1760 kam er als erster Violinist in die Capelle des Landgrafen Friedrich von Cassel; als aber Ritter Esser im folgenden Jahre zum Concertmeister daselbst ernannt wurde, nahm er seinen Abschied und ging auf Reisen. 1763 kehrte er wieder nach Cassel zurück und erhielt die zweite Concertmeisterstelle; blieb indeß wiederum nur ein Jahr, und trat eine Wanderung nach Frankreich an. In Paris, wo sein Spiel, besonders im Adagio, viel Aufsehn erregte, wurden mehrere Compositionen, als Variationen, Exercitien, Sonaten ꝛc., von ihm gedruckt. Um 1773 hielt er sich längere Zeit in Straßburg auf. Durch Ausschweifungen aller Art verlor er aber endlich seinen Ruf und verfiel in einen wüsten Lebenswandel. Um nur das Nothdürftigste zu seinem Lebensunterhalte zu verdienen, mußte er in Dorfschenken aufspielen, und welch' klägliches Ende der früher so berühmte Meister zuletzt genommen haben mag, verschweigt die Geschichte.

Stadelmaier, Johann, Kirchencomponist des 17ten Jahrhunderts, war aus Freysingen gebürtig, und befand sich um 1600 in der Capelle des Erzbischofs von Salzburg; dann wurde er gegen 1640 Erzherzogl. Oesterreichischer Capellmeister und zuletzt Capellmeister zu Grätz. Er gehörte zu den vorzüglicheren Contrapunktisten seiner Zeit. Viele Messen, Magnificate, Miserere's, Psalmen u. dergl. Sachen mehr, welche noch von ihm vorhanden sind, beweisen das, auch ohne das Zeugniß des Prätorius, welcher ihm solches übrigens mit der größten Bereitwilligkeit ertheilt. Die Messen sind 4- bis 12stimmig, und theils blos mit Orgel-, theils auch mit noch anderer Begleitung. Diejenigen seiner Werke, welche wir noch gedruckt besitzen, erschienen in den Jahren 1610 bis 1660. Demnach dürfte denn sein Todesjahr wohl noch über diesen Zeitraum hinausfallen, und er ein sehr hohes Alter erreicht haben.

Staden, Johann, berühmter deutscher Componist des 17ten Jahrhunderts, geboren zu Nürnberg 1581, war zuerst (um 1618) Organist an der Kirche St. Lorenz daselbst, dann aber an der Sebalder Kirche, u. starb 1634. Er hat namentlich viele Kirchenwerke geschrieben, von denen einige noch nach seinem Tode gedruckt worden sind: Motetten, Psalmen, 1- und

mehr-(bis zu 12-)stimmige Gesänge für Kirche und Haus, u. A. Seine weltlichen Compositionen bestanden meist in Paduanen, Gagliarden u. s. w. Er erfreute sich eines solchen Ansehens, daß nach seinem Tode eine Medaille zu seinem Andenken geprägt wurde. Auf der einen Seite derselben stand sein Brustbild mit der Umschrift Hans Staden aet. su. 55 anno. Eine kleine Generalbaßlehre, welche er verfaßt hatte, erschien erst 1656. Sein ältester Sohn — Adam, zeichnete sich als Dichter aus, war aber Jurist und Registrator zu Nürnberg. Der jüngere — Sigismund Theophilus (Gottlieb), geb. 1607, ward dagegen ebenfalls wieder ein großer Meister in der Tonkunst. Im Jahr 1635 erhielt er die Organistenstelle an St. Lorenz zu Nürnberg, und in dieser starb er auch 1655. Er war besonders berühmt als gelehrter Contrapunktist, und mehrere von seinen Instrumental- wie Vocalmusiken verbreiteten sich weit, und werden auch jetzt noch in Nürnberg aufbewahrt. Eine Anweisung zum Singen, welche er unter dem Titel „Rudimenta musica" herausgab, erlebte verschiedene Auflagen, selbst nach seinem Tode noch. F.

Stading, glänzte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als erste Sängerin bei der Oper zu Stockholm, war aber eine Deutsche von Geburt. Schon 1776 kam sie nach Stockholm und ward für ihre Lebenszeit daselbst engagirt. Das Ende ihrer Blüthe fällt ohngefähr in das Jahr 1794; nachgehends schwiegen wenigstens die Zeitungen von ihr.

Stadler, zwei Brüder, und beide zu den ausgezeichnetsten Clarinettisten und Bassethornisten ihrer Zeit gehörend, blüheten besonders in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, wo sie bei der sogenannten Kaiserl. Harmonie zu Wien angestellt waren. Sie trugen auch Viel zur Verbesserung ihrer Instrumente (s. Klarinette) bei, namentlich durch Vermehrung der Klappen. Leider können wir nichts Genaueres über ihre Lebensverhältnisse berichten; wahrscheinlich gehörten sie zu der Familie der folgenden Stadler.

Stadler, Felix, geboren den 13ten Jänner 1754 in Wien, und gestorben den 30sten September 1824, war Sängerknabe der K. K. Hofcapelle, und bildete sich zu einem tüchtigen Contrabaßspieler aus, und diente über 40 Jahre in beiden Hoftheatern, so wie im St. Stephansdome.

Stadler, Joseph, des vorigen Vater, geboren am 4ten März 1724 zu Wolfpassing in Unter-Oesterreich, wurde gleichfalls im Hof-Convicte erzogen, war einer der Mitbegründer des Wittwen- und Waisenfonds der Tonkünstler-Societät, und starb, allgemein geachtet, als Capellmeister an der Jesuiterkirche in Wien den 6ten Jänner 1777.

Stadler, Joseph, des vorigen Enkel, geboren in Wien den 13ten October 1796, hatte einzig und allein seinen Vater Felix S. (s. d.) zum Lehrer auf dem Clavier und der Geige. Mit 16 Jahren erhielt er eine Anstellung bei der ersten Violine im Leopoldstädter Theater, und kurze Zeit darauf auch an dem Dom-Chor der Metropolitankirche; schwang sich stufenweise bis zum Orchesterdirector empor, welche Stelle er von 1819 bis 1831 rühmlichst bekleidete, alsdann aber dem Theaterdienste für immer entsagte, da er durch die Aufnahme in die K. K. Hofcapelle seinen höchsten Wunsch erfüllt sah. S. besitzt neben gründlichen, selbsterworbenen Compositions-Kenntnissen, auch eine fruchtbare Erfindungsgabe, und wenn er sogar in seiner Vaterstadt einen mindern Grad von Berühmtheit genießt, so trägt doch wohl nur ein zurückgezogenes Walten und seine fast zu bescheidene Anspruchslosigkeit die Schuld davon. Die zur Publicität gelangten Werke

bestehen in: 3 Pantomimen „die wunderbare Flasche," „Coroman, der Böse," und „die Vermählung im Blumenreiche;" 40 Parthien Variationen für verschiedene Instrumente; desgleichen Rondo's, Polonaisen, Potpourri's u. dgl.; Ouverturen und Entreacts; Harmonie- u. Trompeten-Märsche, Quartetten, Trio's; 30 Violin-Etuden; viele Tanz-Parthien: Menuetten, Walzer, Gallopaden, Ländler, Ecossaisen und Anglaisen; mehrere Concerte, Lieder, Gesänge, Romanzen, Bagatell's u. m. A. —d.

Stadler, Maximilian, Abbé, geboren den 4ten August 1748 zu Melk in Unter-Oesterreich, und gestorben den 8ten November 1833 in Wien. Schon in früher Jugend wurde er von seinem Vater musikalisch unterrichtet, der, wiewohl von Profession nur ein Bäcker, dennoch viel Sinn für die Tonkunst besaß, auch zum Hausbedarf ganz erträglich Violine und Harfe spielte. Mit 10 Jahren war der kleine Max schon ein fermer Sopranist; kam als Chorknabe in die Cisterzienser-Abtei Lilienfeld, wo er auf dem Clavier und der Orgel für sein Alter schon Bedeutendes leistete, u. wurde nach vollendeten Gramatikal-Schulen zum Studium der Humaniora in das Wiener Jesuiter-Collegium geschickt. Dort bekleidete er auch den Posten des Seminar-Organisten, absolvirte Philosophie und Theologie, ließ sich in dem Benedictinerstifte seines Geburtsortes als Novize aufnehmen, und wurde vorschriftmäßig im 24sten Lebensjahre ausgeweiht. Während eines Decenniums versah S. nunmehr wechselsweise die Seelsorge auf dem Lande, und verschiedene Professur-Stellen zu Hause, bis gerade eben mit seiner Ernennung zum Convents-Prior durch die Säcularisation alle Kloster-Vereine der österreichischen Lande sich aufgelöst sahen. Kaiser Joseph II., welcher S. persönlich kannte und schätzte, auch öfter schon dessen außerordentliche Meisterschaft im Clavier- und Orgelspiel bewundert hatte, ernannte ihn wohlwollend zum Comandatar-Abt, Anfangs (1786) in Lilienfeld, drei Jahre später zu Kremsmünster; in beiden, großen Verantwortlichkeiten unterliegenden Stellungen rechtfertigte S. vollkommen das geschenkte Zutrauen seines gütigen Herrn, und umsichtig wußte er das Interesse des Staates mit dem Besten der seiner leitenden Obhut übertragenen Pfänder zu vereinbaren, so wie denn speciell die letztgenannte Abtei einzig nur ihm allein die Erhaltung des gesammten, wirklich vortrefflichen astronomischen Apparats zu verdanken hat. Als, wie bekannt, bald nach dem Tode des unvergeßlichen Monarchen die bedeutendsten Prälaturen wieder eingesetzt wurden, verblieb S. im Abbé-Stande, erhielt die ihm entfallende Pension, und zum Merkmal der Allerhöchsten Zufriedenheit mit seiner Administrations-Verwaltung die Ehren-Chargen als Canonikus und Consistorialrath. Zwölf Jahre hindurch, von 1791 bis 1803, lebte er unabhängig und meist zurückgezogen in dem großen Wien, Manches ausarbeitend, blos für sich und seine vertrauteste Umgebung; im freundschaftlichen Verkehr mit Mozart, Haydn und Albrechtsberger; ein stets willkommener Gast in den kunstsinnigen Familiencirkeln der Freiherren van Swieten, Puthon, Jacquin, Natorp, der Edlen von Trattner, Kees, Hönigstein, Kurzböck u. v. A. Nach Ablauf jener Zeitfrist wurde er zum Pfarrer in der Vorstadt Alt-Lerchenfeld designirt, und 1810 in gleicher Eigenschaft nach dem Marktflecken Böhmisch-Kaut versetzt. Dort war es, wo er, von ländlicher Muße begünstigt, auf Anregung zweier, sein hohes Talent wahrhaft zu würdigen berufener Kunstfreunde, des Grafen Moriz von Dietrichstein und Hofraths von Mosel, zur Gedächtnißfeier des verst. Heinrich von Collin zuerst die Chöre aus dessen Tragödie „Polyxena," später aber auch desselben Dichters Oratorium „die Befreiung von Jerusalem" in Musik setzte: Tonwerke, welche gleich bei ihrer ersten, so wie bei jeder wiederholten

Production einen solchen Enthusiasmus erregten, der nur dem Erstaunen über die Möglichkeit gleichkam, wie ein so reichbegabtes Genie bis zur Scheidegränze des zurückgelegten Mannesalters den Augen seiner Mitbürger verborgen bleiben konnte. Aber eben die zunehmenden Jahre, verbunden mit den Beschwerlichkeiten strenger Amtspflichten, versetzten ihn in einen kränklichen Zustand, welcher ihn bestimmte, 1815 seine Stelle niederzulegen. Der ruhige, sorgenfreie Aufenthalt in der heitern Kaiserstadt, der ungern entbehrte Umgang mit werthen Freunden, die den muntern Greis in kindlicher Liebe verehrten, hatten bald den günstigsten Einfluß auf die abgespannten Körperkräfte. S. erholte sich vollkommen, und genoß bis zu seinem sanften Entschlummern einer ungetrübten Gesundheit, so daß selbst die Last von 85 Lebensjahren weder auf den Sinn des Gesichts, noch auf der Beine Rührigkeit nachtheilig einzuwirken vermochte. Tagtäglich verrichtete er sein Meßopfer, promenirte mehrere Stunden im Freien und versäumte nie, musikalische Kreise zu besuchen, besonders wo Meisterwerke seiner Lieblinge Händel, Mozart, Haydn und Cherubini zu Gehör gebracht wurden, deren gelungene Ausführung ihn alsdann auch sichtlich verjüngte. Daß Beethoven, dessen Riesengeist er keineswegs verkannte, dennoch gewissermaßen seiner Zeit entfremdet erscheinen mußte, ist naturbegründet und bedarf keines psychologischen Beweises. In den Erholungsstunden beschäftigte er sich fortwährend mit kleineren Compositionen, deren mehrere nach ihrer Veröffentlichung den gehaltvollsten Erzeugnissen beigezählt wurden; sammelte sorgfältig Materialien zu einer vaterländischen Musikgeschichte, und excerpirte in der K. K. Hof-Bibliothek die interessantesten Stellen aus den Handschriften alter niederländischer Meister, bei deren Uebertragung in unser heutiges Notensystem er weder Zeit noch Mühe scheute. Allen Kunstjüngern, die vertrauungsvoll an ihn sich wendeten, blieb er ein treuer Rathgeber. Sorgfältig prüfend sah er ihre Arbeiten durch, theilte ihnen seine Ansichten mit, was lobens- oder tadelnswerth er erfand, eben so klar und unumwunden als zartschonend; belehrte sie über den rechten Weg, um Fehltritte zu vermeiden, und ermunterte das aufkeimende Talent, ohne durch dictatorisches Absprechen den minder Begabten zu entmuthigen. Wie männlich fest er in die Schranken trat, als es galt, die angefochtene Aechtheit des Mozart'schen Requiems zu vertheidigen, ist der Mitwelt noch in frischem Andenken. So von Allen, die ihn kannten, geliebt; von Allen, denen er Gutes erwies und im Stillen ein menschenfreundlicher Wohlthäter war, gesegnet; von allen Kunstgenossen, welche den großen Verlust zu empfinden fähig waren, innig beweint, ging er ins ewige Friedensthal, mit dem beneidenswerthen Nachruhm eines Ehrenmannes, im strengsten Sinne des Begriffes. Einer seiner ältesten Verehrer, Ritter v. Trattnern, errichtete ihm auf dem Leichenacker vor der St. Marcus-Linie ein einfaches, im edlen Style gearbeitetes Monument, mit der, von dem Dichter Castelli entworfenen, passenden Inschrift: „Ein Priester ruhet hier des Heiligen und Schönen; er predigte das Wort des Herrn, und sang's in Tönen." Im Jahrgang 1834 des Wiener musikalischen Anzeigers findet sich eine treu copirte Abbildung dieses Denkmals. Stadler's sämmtliche Compositionen, theils gedruckt, theils Manuscript, sind, chronologisch geordnet, folgende: eine Sopran-Arie, von 3 Streichinstrumenten begleitet; ein vierstimmiges Salve Regina mit Violinen und Orgel; die „Würfel-Menuette." ein musikalischer Scherz (erste Versuche zwischen dem 10- und 15ten Lebensjahre); ferner, im Jünglings- und gereiften Mannesalter: 6 Trio's für Saiteninstrumente; 1 Violoncell-Concert; 13 Clavier-Sonatinen; 3 Magnificate; 1 Cantate mit Orchester; 1 Litanei; 1 kurze Messe; 6 Claviersonaten;

3 Violin-Quartette; 6 Salve Regina; 30 deutsche Lieder; 1 Veni sancte Spiritus; 3 Missae breves; 2 Litaneyen; 1 Miserere; 4 Antiphonen; 2 solenne Messen; 2 Pastoral-Motetten; Responsorien für die Charwoche; Arien und Chöre zu einem Schäferspiele; 2 Gelegenheits-Cantaten; 1 Ode von Denis und 2 Melodrama's; endlich vom Jahre 1792 an bis zur letzten Lebensepoche: 6 Claviersonatinen; 3 Fugen; 1 Cantate; 1 Ballet; 3 große (sehr schwere) Sonaten; 6stimmige Arrangements der Mozart'schen Opern: „Idomeneo," „Schauspieldirector," „Cosi fan tutte" u. „Zauberflöte;" „Orfeo ed Euridice" von Gluck; „le tour de Neustadt" von Dallayrac; „Lodoisca," „Medea" und „Elisa" von Cherubini; verschiedene einzelne Sopran- u. Baß-Arien auf italienische Texte; 1 Serenade; 1 Te Deum laudamus; 1 Offertorium; 4stimmige Grabgesänge; 1 Sonate für Pianoforte und Horn; die canonische Antwort auf Joseph Haydn's Visitenkarte; 2 Scenen aus „Polyxena" mit Clavierbegleitung; mehrere Menuetten; 4 neue Sätze zu einer fremden Messe; 1 Alma und Regina coeli; 5 große Chöre aus „Polyxena;" 1 solennes Requiem; „Frühlingsfeier," Ode von Klopstock; 2 Hymnen „Gott!" von Gerstenberg und Salvum fac Domine; das Oratorium „die Befreiung von Jerusalem;" der 50ste und 112te Psalm; ein deutsches Vaterunser;" 1 Salve Regina, Alma redemptoris, Ave u. Regina coeli; Chor aus „Urania" von Tiedge; 24 Psalmen nach Mendelssohn; Offertorium: „Magna et Mirabilia;" 2 Vocal-Chöre; 10 lateinische Psalmen für 4 Singstimmen mit Orgel-Begleitung; Präludium u. Pianoforte-Fuge; 2 Messen; 1 kurzes Requiem, Asperges, Vidi aquam, Tantum ergo und Ecce sacerdos magnus; Chöre der persischen Derwische Mewlewi, 2stimmig mit Clavierbgl. —d.

Stadtmusikus, auch **Stadtpfeifer**, **Stadtzinkenist**, **Kunstpfeifer**, **Amtsmusikus** und in einigen Gegenden sogar **Hausmann** genannt, s. **Musiker**. Ein lesens- und erwägenswerther Aufsatz über das Institut der Stadtmusiker, vom Freiherrn v. Miltitz, steht in der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung 1837 pag. 825 ff.

Stagione (ausgespr. Stadschjone), bei den Italienern die Zeit, wo Opern aufgeführt werden. Solcher Opernzeiten (Stagioni) haben sie nun 4: die Carneval-, Frühlings-, Sommer- u. Herbststagione. Erstere ist die vornehmste; fast alle Städte, kaum die allerkleinsten ausgenommen, haben im Carneval ihre Oper. Außerdem wird in den größeren Städten noch eine oder die andere, und in den größten werden wohl alle 4 Stagioni im Jahre gehalten; vom Aschermittwoch bis zum zweiten Ostertage aber sind in ganz Italien alle Theater geschlossen.

Stahlsaite, s. **Drathsaite**.

Stahlclavier, ein von Troiger in Dessau 1792 erfundenes Instrument, das dem **Gambenclaviere** ganz ähnlich war, aber auch jetzt schon ganz vergessen ist.

Stahlharmonica, s. **Harmonica**.

Stahlspiel, heißt in der Orgel das Glockenspiel oder die **Cymbel**, wenn statt der Glöckchen kleine Stahlstangen oder Federn gebraucht sind. Erst in neuerer Zeit hat dies Stahlspiel mehr Eingang gefunden, und verdient jedenfalls auch, wegen des schöneren Klanges der Stahlfedern, den Vorzug vor dem gewöhnlichen Glockenspiel.

Stainer oder **Steiner**, Jacob, ein geschickter Saiteninstrumentenmacher zu Absom, einem kleinen Dorfe bei Hall in Tyrol, lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und war ein Schüler des berühmten Instrumentenmachers Amati zu Cremona. Er verfertigte ganz vorzügliche Violinen,

die er, wie es heißt, zuerſt hauſiren getragen und das Stück für 6 Gulden verkauft haben ſoll; ſpäter indeſſen erkannte er ſelbſt deren Werth, und verdiente große Summen. 1669 ward er als Hofgeigenmacher des Erzherzogs Ferdinand Carl von Kaiſer Leopold I. beſtätigt. Er bediente ſich des Hafelfichtenholzes, welches er ſich aus Gleirſch, einer Gegend hinter dem Haller Salzberge, ſelbſt holte. Seine Violinen zeichnen ſich durch eine beſondere Bauart und durch einen ganz vorzüglichen Ton aus; ſie ſtehen in einem ſehr hohen Werthe, ſo daß der Kenner eine ächte wohl mit 300 Ducaten bezahlt, und dies um ſo lieber, da die ächten ſehr ſelten ſind und ſeyn können, indem Stainer gerade in der Zeit, wo er die ſchönſte Arbeit lieferte, nicht eben der fleißigſte Mann war, und die letzte Zeit ſeines Lebens konnte er gar nicht arbeiten, weil er wahnſinnig ward. Viele Violinen exiſtiren unter dem Namen Stainer, ſind aber keine Stainer'ſchen Fabrikate. Stainer lebte 1684 nicht mehr. Ein Bruder von ihm — Marcus mit Vornamen, war ebenfalls Inſtrumentenmacher zu Lauten in Oeſterreich, aber bei Weitem nicht ſo berühmt. —hr.

Stamentienbaß oder Stamentienpfeife, ſ. Schwiegel.

Stamitz, 1) Anton Thaddäus, geboren zu Teutſchbrod in Böhmen, in ſeiner Jugend ein ausgezeichneter Violoncellvirtuos, war mehrere Jahre Concertmeiſter am Pfälziſchen Hofe zu Mannheim, kehrte dann aber nach Prag zurück, und ward Geiſtlicher, erſt Capellan, dann Dechant zu Teutſchbrod, endlich erzbiſchöflicher Landvikar und Canonikus im Stift zu Altbunzlau, wo er am 23ſten Auguſt 1768 ſtarb. — 2) Johann, Bruder des vorhergehenden, großer Violinſpieler und Stifter der ehemaligen ſog. Mannheimer Schule, war viele Jahre Concertmeiſter und Director der Inſtrumental-Cammermuſik daſelbſt, bis er mit der ganzen Mannheimer Capelle nach München verſetzt ward, wo er gegen 1770 ſtarb. Er hat viele Violinſachen, Concerte, Sonaten, Solo's, Sinfonien ꝛc. componirt, von denen mehrere auch geſtochen worden ſind. — 3) Carl, älterer Sohn des vorhergehenden Johann, geboren zu Mannheim am 7ten Mai 1746, ſtudirte die Violine nebſt der Compoſition bei Cannabich, und ſtand ſchon 1767 als Cammermuſikus in der dortigen Capelle. 1770 aber ging er nach Paris, wählte daſelbſt die Bratſche und Viole d'Amour zu ſeinen Concertinſtrumenten, und ward von dem Herzoge von Noailles zu ſeinem Hofcomponiſten ernannt. 1785 kehrte er nach Deutſchland zurück, ward 1787 Capellmeiſter am Hofe von Hohenlohe-Schillingsfürſt, 1789 für ein Jahr Concertmeiſter und Dirigent der Concerte zu Caſſel, componirte im Auftrage für verſchiedene Höfe, machte Reiſen, auf denen er durch ſein wahrhaft meiſterliches Spiel der Viole unendlichen Beifall und Ruhm ärndtete, und ließ ſich endlich 1794 in Jena als Univerſitäts-Concertmeiſter nieder. Im folgenden Jahre erhielt er von der Kaiſerin von Rußland für eine ihr überſandte Compoſition eine ſchöne, goldene, reich mit Brillanten beſetzte Doſe, und wollte nun auch eine Reiſe nach Rußland unternehmen, ward aber kränklich, mußte die Reiſe von einem Jahre zum andern verſchieben, und ſtarb endlich 1802, eine große Menge Inſtrumental- und Vocal-Compoſitionen hinterlaſſend, worunter auch eine Oper, „Dardanus Sieg," und eine Operette, „der verliebte Vormund," welche zu ſeiner Zeit ſämmtlich mit Enthuſiasmus aufgenommen wurden, und mehrentheils auch Erzeugniſſe eines großen Genie's ſind. Die letzten Jahre ſeines Lebens trug er ſich immer mit dem Gedanken an Goldmacherei umher. — 4) Anton, jüngerer Bruder des vorhergehenden Carl, und ebenfalls ein genialer Tonſetzer und Virtuos auf der Violine, geboren zu Mannheim 1753, kam frühzeitig nach Paris, wo er eine Anſtellung in der Königl.

Capelle erhielt, und auch gegen 1820 starb. Er schrieb eine große Menge von Violinsachen, worunter allein an 10 volle Dutzend Duo's, dann Concerte, Trio's, Solo's u. s. w. Bis in die neuere Zeit selbst waren sie beliebt, und wurden hauptsächlich viel von jungen Virtuosen gebraucht. Es herrscht viel Anmuth darin; die Melodien sind fließend, und die harmonischen Verhältnisse ungesucht. Jetzt freilich dürfte nur noch wenig Nachfrage mehr darnach seyn. F. u. Z.

Stammaccord. Wir theilen die Gesammtmasse der Accorde gewöhnlich in 2 Hauptclassen: Stamm- und abstammende Accorde; jene heißen auch wohl Grundaccorde, und diese entlehnte, gebildete. Stammaccorde sind durch keinerlei Art von Umkehrung oder Verwechselung (s. d.) entstanden, enthalten vielmehr die zur Bildung einer Harmonie nöthigen Intervalle in ihrer ersten, natürlichsten Gestalt; aber es können aus ihnen durch Umkehrung und Verwechselung wieder andere Accorde gebildet werden, die sich dann zu ihnen verhalten wie Zweige zum Stamm, u. daher der Name. So ist z. B. der reine Dreiklang, in Dur oder Moll, ein Stammaccord, denn seine Bildung geschieht aus der Zusammenstellung der natürlichen Intervalle Terz, Quinte und Octave, mit der Tonica im Baß, und durch seine Umkehrung entsteht einmal der Sexten- und dann noch der Quartsextenaccord. Ferner sind Stammaccorde die Accorde über der Dominante mit der Septime und None. Der Septimenaccord entsteht durch Zufügung der Septime zum Dreiklange, und der Nonenaccord durch Zufügung der None zum Septimenaccorde; aus beiden aber lassen sich durch Umkehrung wieder verschiedene andere Accorde bilden, d. h. indem man statt des Grundbasses ein anderes Intervall in die Grundstimme nimmt, zu welchem nun die übrigen Intervalle des Accordes ein anderes Verhältniß ausmachen. Vom Septimenaccorde stammen ab: der Quintsexten-, Terzquartsexten- u. Secundenaccord, und vom Nonenaccorde (s. d.) wieder andere, die sämmtlich nun abstammende Accorde heißen. Man darf allenfalls, um ein sichtbares Zeichen zu gewinnen, die Regel aufstellen, daß Stammaccorde alle solche sind, deren Intervalle sich in Terzen zu einander verhalten, und abstammende alle solche, deren Intervalle in einem anderen Verhältnisse über einander liegen. Diejenigen Tonlehrer, welche die Dissonanzen in wesentliche und zufällige eintheilen, und die letzteren als Aufhaltungen einzelner Töne betrachten, nehmen nur 2 Grund- oder Stammaccorde an, nämlich den Dreiklang u. Septimenaccord; die übrigen aber, welche auch diejenigen Zusammenklänge der Töne als besondere Accorde betrachten, welche durch die Aufhaltungen zum Vorschein kommen, müssen natürlich auch mehr Grundaccorde zugestehen. Es ist aber nicht nöthig, weiter darauf hier einzugehen, wenn man jene allgemeine Regel über die Natur der Stammaccorde festhält.

Stammintervall, s. Intervall.

Stammmelodie, ist diejenige Gesangsweise eines Kirchenliedes, welche ursprünglich auf einen Text oder ein Kirchenlied gemacht worden ist. Gewöhnlich werden diese Stammmelodien, die auch Urmelodien heißen, in den Choral- und Gesangbüchern mit den Anfangsworten jenes älteren Urliedes angeführt; oft aber werden auch die Anfangsworte eines später gedichteten oder ebenfalls bekannten, in den Strophen gleichartigen Liedes angeführt, wie „Mir nach, spricht Christus ꝛc.“ statt „Mach's mit mir, Gott ꝛc.“ oder „Auf Gott und nicht auf meinen Rath ꝛc.“ statt „Was Gott thut, das ist wohlgethan ꝛc.,“ wie eigentlich die Urmelodie angegeben werden sollte. Der größere Theil der gangbaren Melodien unserer Kirchenlieder (Choräle)

schreibt sich aus dem 16= und 17ten Jahrhunderte her; wenigere gehören der neueren Zeit an. Die Anzahl der mehr oder weniger gewöhnlichen und bekannten Melodien ist sehr groß. Schicht's Choralbuch enthält 1285; nach den älteren Gesangbüchern hat man für den gewöhnlichen Bedarf aber nur einige über 200. Solche Lieder, welche nach einer gleichen Strophenart (genus stropharum) gedichtet sind, lassen sich auch nach einer Melodie singen; aber ein und dieselbe Melodie ist nicht jedem angemessen. So sind z. B. die Lieder: „Es ist das Heil uns kommen her," „Nun freut euch, lieben Christen g'mein," „Allein Gott in der Höh' sey Ehr," „Wenn mein Stündlein vorhanden ist," „Ei Herr, wie du willst, so schick's mit mir," „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir," sämmtlich nach einer gleichen Vers= und Strophenart gedichtet; aber jedes derselben hat seine eigene, gar sehr unterschiedene Stammmelodie. Von den wenigsten noch jetzt gebräuchlichen alten Choralmelodien sind die eigentlichen Componisten zu entdecken; von anderen finden zweifelhafte Angaben statt; zu manchen Liedern hat man auch mehrere und verschiedene Melodien, wie zu „Jesus meine Zuversicht," daher oft der Componist der einen mit dem der andern verwechselt wird. Viele Melodien haben in neuerer Zeit auch mehrere oder wenigere Verbesserungen erfahren, ja fast keine einzige Melodie wird jetzt mehr ganz so gesungen, wie die Composition derselben in dem ältesten Choralbuche namentlich der lutherischen Kirche steht, welches von Luther und seinen musikalischen Freunden herrührt. Indeß wird Keiner, der nicht eine blinde Vorliebe für das Alte hat, alle älteren Compositionen wieder ganz hergestellt wünschen, wenn nicht zugleich ein Rückschritt in der Kunst geschehen soll. S. Choral und Kirchenmusik. Die Melodien alle aufzuzählen, von denen die Componisten noch bekannt sind, und welche also eigentlich Stammmelodien heißen können, ist nicht unsere Aufgabe hier, und wäre zu weitläuftig. Die wichtigsten Compositionen der Art sind in den Artikeln der Verfasser angegeben.

Stammtonleiter. So heißt die Tonleiter von C=Dur, weil sie alle sieben Stufen rein (ohne Erhöhung und Erniedrigung) enthält, und man deshalb die Bildung der Durtonleitern von ihr beginnt, die der Molltonleitern aber den Durtonleitern nachfolgen läßt. S. auch Tonleiter. ABM.

Ständchen, s. Serenade.

Stanesby, Vater und Sohn, Beide Thomas mit Vornamen, und Beide einst sehr berühmte Flötenmacher zu London. Es waren aber noch keine Queerflöten, welche sie verfertigten, sondern Schnabelflöten oder sg. Flöten a bec. Der Vater starb zu London 1734, und der Sohn, der einen noch größern Ruf als der Vater hatte, im Jahre 1754.

Stanhope, Charles Earl, Viscount von Mahon, Baron von Elvasten, Graf von, großer Akustiker, geboren 1753 zu Genf, wo seine Eltern wohnten, zeigte früh schon vortreffliche Anlagen und erhielt bereits in seinem 18ten Jahre einen Preis, welchen die Stockholmer Academie auf die beste Abhandlung über Pendelschwingungen gesetzt hatte. Er setzte seine mathematischen u. physikalischen, wie besonders akustischen Studien eifrig fort, erfand einige Maschinen, verschiedene Monochorde, Glasstreifen (statt der Stimmgabeln), welche er bei Stimmung der Instrumente anwendete, und schrieb mehrere Abhandlungen über diese Gegenstände, und selbst kurz vor seinem Tode noch, welcher am 1sten December 1816 zu London erfolgte, gab er, seine merkwürdige politische Carriere übergehend, das auch in Deutschland bekannt gewordene Werk über Temperatur der Instrumente: „Principales of tuning intruments with fixed tones," das 1806 zum ersten Male erschienen war, in

einer erneuerten Auflage heraus. Den Inhalt desselben kann man in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1815 pag. 37 ff. auszüglich nachlesen. Dr. Sch.

Stanlay, John, Director der Königl. Musik zu London, war geb. daselbst 1712, und hatte das Unglück, zuerst durch die Blattern das eine, und nachgehends, als er noch nicht volle 3 Jahre alt war, durch einen Fall in ein Federmesser auch das andere Auge zu verlieren, so daß er nun stockblind war und sein Lebelang blieb. Demohngeachtet bildete sich sein musikalisches Talent so früh und glänzend aus, daß er in seinem 14ten Jahre schon Organist an der Andreaskirche zu London ward, und nachgehends den Ruf eines der größten Orgelspieler seiner Zeit erlangte. Als Director der Königl. Musik, welches er später wurde, mußte er jährlich auf den Geburtstag des Königs 1 neue Ode und 12 Menuetten componiren. Er that dies mittelst eines Notisten, und so ist die große Menge dieser Art Compositionen entstanden, welche noch von ihm vorhanden sind. Auch als Director besaß er mittelst eines beispiellos scharfen und fein ausgebildeten musikalischen Gehörs und seltenen Gedächtnisses große Gewandtheit. Die Händel'schen Oratorien z. B., namentlich den „Messias," führte er zum öftern durch ein großes Orchester mit der äußersten Präcision auf. Er mußte jede Composition, welche er dirigiren wollte, vorher auswendig lernen. Das geschah aber binnen kürzester Frist und bis auf die größte Kleinigkeit hin. Außerdem kannte er die meisten klassischen Werke sowohl seiner als der älteren Zeit, und wußte sie auswendig. Von seinen Instrumentalsachen sind auch viele Concerte für Streichinstrumente, Clavier, und Sonaten und Solo's für die Flöte gedruckt worden, und sie fanden bei Kennern und Laien den ungetheiltesten Beifall, ja bei jenen Bewunderung. Er starb zu London am 20sten Mai 1786. 17.

Stanze, ital. Stanza, jede Strophenabtheilung eines kürzeren oder längeren Gedichts, oft aber auch ein ganzes lyrisches Gedicht von einer einzigen Strophe; in der Musik dann auch die Melodie einer solchen Strophe, oder die Abtheilung des Gesanges eines Gedichts.

Stark, Friedrich Gottlieb, Cantor in Waldenburg in Schlesien, geb. am 29sten August 1742, und gestorben an der Auszehrung den 20sten Mai 1807, zeichnete sich als Componist und durch sein vortreffliches Orgelspiel aus. Von seinen Compositionen wurden gedruckt: Gesänge am Clavier, ein Kirchen-Jahrgang, das kleine Oratorium „die Pharisäer aus der Lebensgeschichte Jesu," das Passions-Oratorium „Gedanken und Empfindungen beim Kreuze Jesu auf Golgatha," und eine Sammlung von 160 Fugen und Präludien für die Orgel.

Starke, Friedrich, 1774 zu Elsterwerda in Sachsen von armen Eltern geboren, wurde von dem dortigen Cantor als Sängerknabe unter die Currentschüler aufgenommen; lernte bei dem Organisten Ahner Clavier spielen; kam alsdann zu dem Stadtmusikus Görner nach Großenheim, wo er zunftmäßig alle Saiten- und Blasinstrumente üben mußte und besonders auf dem Horn Fortschritte machte. Nach 5 Jahren erfolgte die Freisprechung, und mit seinem Lehrbrief im Ränzel wanderte er conditionirend nach Meißen, Wittenberg und Leipzig, machte Hiller's und Müller's Bekanntschaft, hörte Mozart spielen, studirte fleißig seinen Türk, Kirnberger und Marpurg, und versuchte sich vorerst in der Composition verschiedener Tanz- und Harmoniestücke. Die Lust, fremde Länder zu sehen, bestimmte ihn, mit der Kolter'schen Kunstreiter-Gesellschaft als Capellmeister die Welt zu durchziehen. Nach 2

Jahren nahm er ein Engagement bei dem Salzburger Theater an, und kam durch Gatti, Michael Haydn und Neukomm auch zu einem Kirchendienst, als Baßposaunist. Zwei andere, vergnügte Jahre verlebte er zu Wels, im Hause der Gräfin Pilati, als Claviermeister. Dort ward der Antrag, als Regimentscapellmeister bei Herzog Ferdinand einzutreten, mit Freuden angenommen; S. machte die Feldzüge in der Schweiz, in Schwaben und am Rheine mit, gab während der Winterquartiere in Schafhausen Concerte, und kehrte nach abgeschlossenem Frieden wieder heim, in die wechselnden Cantonirungsorte St. Pölten, Klattau, Presburg und Wien, wo er unter Albrechtsberger neuerdings den theoretischen Curs studirte. Als aber sein Regiment, nunmehr Hiller, später Kaiser Alexander, nach Rußland beordert wurde, quitirte er, inzwischen Haus- und Familienvater geworden, zeitweilig und ward auf Beethoven's Empfehlung, der ihm seinen Neffen zum Unterricht anvertraut hatte, im Orchester des Hofoperntheaters als Waldhornist angestellt; bekleidete jedoch in der Folge zugleich auch wieder seinen vorigen Posten. Im Jahre 1816 führte er ein musikalisches Tongemälde, „die Schlacht bei Leipzig," mit dritthalb hundert Individuen zwei Mal im K. K. großen Redoutensaale auf, unternahm bald darauf, begleitet von der ältesten Tochter, eine Reise in das, ein Vierteljahrhundert nicht mehr gesehene Vaterland, wo er seine beiden 84jährigen Eltern noch am Leben fand. Auch dort, in Großenhein, so wie en passant zu Prag u. Leipzig, producirte er die oben erwähnte Bataille-Composition, und demnächst sich selbst auf dem Horn und Czakan. Von dem Regiments-Commando und der Theater-Verwaltung endlich auf den Pensions-Etat gesetzt, lebte er zurückgezogen zu Döbling, nächst Wien, und beschäftigte sich mit der Herausgabe eines Journals für Militärmusik, dessen Monatshefte gegen 300 angewachsen sind; ein zweites, blos für Trompeter-Chöre eingerichtet, gränzte in seinen Lieferungen ebenfalls schon an die Zahl 50. Außer diesen Werken hat er mehrere Messen und andere Kirchenstücke, Lieder, Sonaten, Quartette ꝛc. verfaßt, und auf eigene Kosten ein Lehrbuch, unter dem Titel „Wiener Pianoforte-Schule," in 3 Theilen und 2 verschiedenen Auflagen, die letztere nämlich abgekürzt und zusammengedrängt, drucken lassen. Er starb nach kurzem Krankenlager, am 18ten December 1835. 18.

Starzer (Vorname?), höchst fruchtbarer und auch sehr beliebter Ballet-Componist im vorigen Jahrhunderte, der die meisten von den schönen Noverre'schen Balletten in Musik brachte, starb zu Wien, wo er mit geringer Unterbrechung sein ganzes Leben auch zugebracht hatte, im Jahre 1793. In seinen jüngeren Jahren war er auch ein ausgezeichneter Violinspieler und als solcher in Wien angestellt; später indeß hinderte ihn seine ungewöhnliche Corpulenz, das Instrument zu üben. Nun componirte er mehr. 1762 ward er als Concertmeister an den Kaiserlichen Hof zu Petersburg berufen; er blieb aber nur einige Jahre daselbst, machte dann eine Reise, und 1768 traf er wieder in Wien ein, um seine frühere Stellung daselbst einzunehmen. Von den Balletten, welche er componirte, können noch genannt werden und sind meistens auch gedruckt: „die 3 Pächter," „die Wildschützen," „Adelheid von Ponthieu," „die Horazier," „Montezuma," „Ballo delle cinque Sultane," „Il Giudizio di Paride," „Diana ed Endimione," „Roger et Bradamante," „Li Pastori di Tempi," „Parodie de Medee," „Agamemnon," „die Belagerung von Wien," „le Cid," „Paride," „Thesec en Crete," „les Moissonneurs," „les Muses." Außerdem setzte er ein Passions- und ein anderes Oratorium, und für einzelne Instrumente mehrere Sinfonien und Solo's, die jedoch weniger bekannt geworden sind als die Ballette.

Staudigl, Joseph, K. K. Hof-Capell- u. Opern-Sänger in Wien, wurde den 14ten April 1807 zu Wöllersdorf in Unter-Oesterreich geboren, u. von seinem Vater, K. K. Revierjäger, fast schon in den Windeln gleichfalls dem edeln Waidwerks-Stande geweiht. Diesem frommen Wunsche widersprach aber des Knaben schwächliche Leibesconstitution; dagegen sah der Herr Vetter, Ortsschullehrer, vom prophetischen Geiste erfaßt, in dem kleinen Jungen ein pädagogisches Kirchenlicht erblühen, weil derselbe bereits mit 5 Jahren erträglich las und etwas Weniges Buchstaben kritzelte. Solchem Prognostikon gemäß wurde denn der Normal-Unterricht eifrig fortgesetzt, und jener im Gesang und Violinspiel begonnen. Bald entwickelte sich ein wunderliebliches Sopranstimmchen; allein zur Geige und zum Clavier war weder Lust noch Talent vorhanden. 1816 kam er nach Wiener-Neustadt, als Solo-Sängerknabe, unter dem Regenschori Herzog, und machte auch in den Gymnasial-Gegenständen gute Fortschritte. Weil ihm nun aber sein Katzengejammer auf der Violine selbst unausstehlich war, so wußte er seine Eltern zu überreden, daß sie von dieser Pein ihn gänzlich dispensirten u. ihm dafür, wohin sehnliche Neigung ihn zog, die Zeichnenschule zu besuchen gestatteten. Hier war er denn auch in seinem wahren Element, und lief binnen kurzer Zeitfrist allen Mitschülern den Rang ab. Die philosophischen Collegien hörte S. in Krems; da nun nach deren Beendigung keine vortheilhafte Aussicht sich öffnete, folgte er dem Rathe und Beispiele mehrerer seiner Mitschüler, und petirte im Benedictiner-Stifte Melk um die Aufnahme als Novize. Da sich seine Stimme inzwischen in einen kräftigen Baß verwandelt hatte, so war er dem Musik liebenden Prälaten, welcher 3 Mal die Woche über in seinen Gemächern kleine Abendunterhaltungen zu geben pflegte, doppelt willkommen; ja, um mehr noch gefällig sich zu machen, und zugleich bei größeren Productionen mitwirken zu können, erlernte er die Oboe, auch zum Selbst-Accompagnement seines Gesanges das Guitarrespiel, und erhielt, bezüglich seiner eminenten Geschicklichkeit, die Anwartschaft auf die Zeichnungs-Professur. Allein der Mensch ist oft, gerade wenn es Noth thut, hell zu sehen, mit Blindheit geschlagen, u. weiß das Glück, mag es ihn auch noch so freundlich anlächeln, nicht festzuhalten. Plötzlich setzte sich S. in den Kopf, nicht den eigentlichen Beruf zum geistlichen Stande zu fühlen; er suchte um die Entlassung nach, entsagte allen jenen angenehmen Verhältnissen, welche ihm eine sorgenfreie Zukunft sicherten, u. ging mit dem Vorsatze, Chirurgie zu studiren, nach Wien. Mit einem kleinen Zuschuß von Hause, dem Ertrag einiger Lectionen, und wenigen Groschen, welche er durch Mitsingen auf Kirchenchören verdiente, galt es für ein Kunststück, sich durchzubringen. Um sofort seine finanzielle Lage wenigstens einigermaßen zu verbessern, versuchte er, als Theater-Chorsänger anzukommen. Er klopfte vorerst bei der Josephstädter-Bühne an; allein von dem damaligen Chorinspicienten ward ihm der entmuthigende Bescheid, daß er gar nicht zu singen verstehe. Bald nachher übernahm Graf Gallenberg die Entreprise der Hofoper; Staudigls ausgiebige, wohlklingende Stimme fand bei der Probe verdiente Würdigung, und der Competent wurde dem neu organisirten Chorpersonale einverleibt. In dieser Stellung blieb er auch unter der folgenden Duport'schen Pacht-Administration; ließ sich zugleich in kleinen Nebenrollen verwenden, bis endlich einmal ein Sänger plötzlich erkrankte, und man ihn fragte, ob er sich getraue, als Pietro in der „Stummen von Portici" aufzutreten. S. hatte Nichts zu verlieren; fußend auf das alte Sprichwort „Wagen gewinnt!" sagte er zu, studirte den Part über Hals und Kopf ein, und erschien furchtlos auf den heißen Brettern. Der Versuch gelang über alle Erwartung, zur vollen Zu-

friedenheit des Publikums, das freilich, mild und nachsichtsvoll immerdar gegen Anfänger, keine hochgespannten Forderungen an den bereitwilligen Substituten stellte; aber mit diesem Augenblicke trat auch des Schicksals Wendepunkt ein, und im rosigen Morgenlicht dämmerte für ihn am theatralischen Horizonte ein Glück verheißender Hoffnungsschein. Allmählig vertraute man ihm Parthien von bedeutenderer Wichtigkeit an; Assur, der Podesta, Kerkermeister Rocco, Thoas, Brabantio, Moses, Saraſtro, Leporello, Bertram in „Robert der Teufel," Comthur in Halevy's „Jüdin," Orovist in der „Norma," Reuterholm in der „Ballnacht," Pedrigo im „Johann von Paris" ꝛc. befestigten ihn immer mehr in der Gunst des Publikums, das zum bleibenden Liebling ihn erkohr. Im Jahre 1831 erhielt er das Aufnahme-Dekret in die K. K. Hofcapelle; kleine Ausflüge ins Ausland trugen inzwischen zur Verbreitung seines ehrenvollen Namens bei, und als trefflicher Kirchensänger so wie im wahrhaft klassischen Oratorien-Vortrag darf er schlechterdings keinen Nebenbuhler scheuen. 18.

Staudinger, Johann Georg, Componist und zu seiner Zeit guter Clavierspieler, war Cantor und Musikdirector zu Weißenburg am Nordgau, und starb daselbst um 1790. Von seinen Tondichtungen sind noch vorhanden: die Operetten „die Lyranten," „der Dorfjahrmarkt" und „die Wahl des Herkules;" die Melodramen „Polyxena" und „Lenardo und Blandine," Arien zu „Fauſt," Ouverture zu „Arno," und mehrere kleinere Sachen für Clavier und andere Instrumente.

Staufer, Instrumentenmacher zu Wien, s. Guitarre d'amour und Fortepiano.

Staẓi, italienischer Oboenvirtuos, aus Florenz gebürtig, befand sich 1744 in Petersburg, wo er sich auch vor dem Kaiserl. Hofe hören ließ und außerordentlichen Beifall fand, reiste dann durch Deutschland, die Niederlande und Frankreich in sein Vaterland zurück, lebte zu Neapel, Mailand, Venedig, und starb endlich in seiner Vaterstadt, wo er eine Anstellung erhalten hatte, um 1770. Die Italiener zählen ihn zu den größten Meistern auf seinem Instrumente; in Deutschland wollte sich dieser Ruf weniger bewähren. 33.

Steckler, Mademoiselle, Harfenvirtuosin des vorigen Jahrhunderts, war eine Deutsche von Geburt, die aber frühzeitig nach Paris kam und sich dort unter dem berühmten Krumpholz bildete, nachher auch für immer dort fixirte. Ihr Todes- wie ihr Geburtsjahr läßt sich nicht mehr bestimmt angeben. Ihr Ruf als Künstlerin war sehr groß. Im Conc. spirit. zu Paris ließ sie sich zum öftern hören, und öffentliche Anzeigen versicherten, daß sie alle damaligen Virtuosen auf ihrem Instrumente verdunkele.

Steertstück, ganz veralteter Name des Clavecins (s. d.).

Steffani (eigentlich Stephan oder Steffan), Joseph Anton, geboren zu Copidino am 14ten März 1726, war K. K. Hofclaviermeister in Wien, und ein fleißiger Componist für sein Instrument. Sein Lehrer war Wagenseil gewesen; er wich jedoch später gänzlich von der Manier dieses Meisters ab, und bildete eine ganz eigene Art von Schule des Clavierspiels. Seine Compositionen bestanden meist in Sonaten und Variationen; dann gab er auch mehrere Sammlungen Lieder mit Clavierbegleitung heraus. Unter seinen Schülerinnen befanden sich auch die damaligen Königinnen von Frankreich und Neapel. Sein Ruf als Lehrer im Clavierspiel war glänzend. Er starb gegen Ende des vorigen Jahrhunderts.

Steffani, Agostino, 1655 (nicht 1650) zu Castelfranco geboren, kam

durch die Protektion eines deutschen Grafen, der ihn in der St. Markuskirche zu Venedig singen hörte und ein schönes musikalisches Talent in ihm erkannte, nach München, wo er im Jahre 1674, 19 Jahre alt, unter Bernabei sich auf die Composition legte und in kurzer Zeit darin sich so sehr ausbildete, daß er noch in demselben Jahre eine Sammlung 8stimmiger Psalmen von großem Werthe herausgab. Andere Kirchencompositionen folgten, und die Wirkung war, daß der Churfürst ihn zum Director seiner Cammermusik ernannte, u. ihm auch den Auftrag ertheilte, die Oper „Servio Tullio" in Musik zu setzen, welche nachgehends mit ungeheurer Pracht aufgeführt wurde. Herzog Ernst August berief ihn dann nach Hannover, wo er als Capellmeister die Oper dirigirte, die Opern: „der hochmüthige Alexander," „Roland," „Heinrich der Löwe," „Alcides," „Alcibiades," „Atalante," und „il Trionfo del Fato," wie mehrere einzelne Singstücke, namentlich Duetten (von denen Häser auch vor einigen Jahren noch eine Sammlung als Uebungsstücke herausgab), und diese zwar meist für seine Fürstl. Schüler und Schülerinnen componirte, und endlich sich auf das Studium des Staatsrechts legte, durch welches er nachgehends dem Staate in der bekannten Churfache einen so großen Dienst leistete, sich aber auch viele Ehren und Reichthümer erwarb. Kaiser Leopold eröffnete nämlich 1689 den Churfürsten auf dem Fürstentage zu Augsburg. wie er gesonnen sey, für den Herzog von Braunschweig noch eine neunte Chur zu errichten, und die Sache fand vielen Widerspruch; alle möglichen Schwierigkeiten wurden der Ausführung in den Weg gelegt; Streitigkeiten und Rechtshändel aller Art entstanden, bis endlich auch S. sich in die Angelegenheiten mischte, und theils durch persönliches Wirken, theils durch Schriften den verwickelten Knoten zu Gunsten des Herzogs löste. Der Herzog ward Churfürst. Steffani erhielt zur Belohnung die Sicherung eines lebenslänglichen Gehalts von 1500 Thalern, und vom Pabst Innocenz XI. das Bisthum Spiga im spanischen Westindien, weil er nun auch bei dem Churfürsten von Hannover die Erlaubniß auswirkte, daß die römisch-katholische Religion in dessen Landen frei geübt werden durfte. Hatte S. früher als Tonkünstler geglänzt, so war er jetzt auch berühmt als Staatsmann, was seinem Stolze denn auch, dem zu Gefallen er das Studium der Staatswissenschaften ohne Zweifel unternommen hatte, so sehr schmeichelte, daß er auf den Titel seiner Compositionen seinen Namen nicht mehr setzte, sondern solche sämmtlich unter dem Namen seines Copisten, Gregorio Piva, aufgeführt und bekannt wurden, und 1708 legte er, übrigens auch dem großen Händel zu Liebe, seine musikalischen Aemter alle nieder; doch blieb er in Hannover, bis 1724 die neu errichtete Academie of ancient Music in London ihn zu ihrem Director machte. Er nahm die Stelle an, schrieb auch noch Musikalisches, aber ging nicht selbst nach London, sondern sandte von Zeit zu Zeit nur Compositionen dahin, woher es auch kommen mag, daß jetzt in England seine Werke noch bekannter sind, denn in Deutschland, und noch weniger in Italien. Eine Abhandlung, welche gleichsam eine Apologie der Musik gegen die Anfeindungen mehrerer damaliger Philosophen bildete, und die verschiedene Auflagen erlebte, schrieb er früher (1695). 1729 machte er eine Reise in sein Vaterland, lebte längere Zeit zu Rom, wo der Cardinal Ottoboni mehrere seiner Opern und Oratorien, von welchen letzteren aber keins mehr bekannt ist, aufführen ließ, u. kehrte dann nach Hannover zurück. Im folgenden Jahre 1730 mußte er verschiedener Angelegenheiten halber eine Reise nach Frankfurt unternehmen; kaum war er daselbst angelangt, so ward er krank, und starb, aber nicht im 80sten Jahre seines Lebens, wie Gerber angiebt, sondern im 75sten. Der Umstand, daß die meisten oder doch

viele seiner Compositionen nicht unter seinem, sondern mit dem Namen seines Copisten ins Publikum kamen, hat verursacht, daß nur sehr wenige davon aufbewahrt worden sind, weil man lange nicht wußte, welche eigentlich ächt und welche unächt waren, und jetzt ist es ganz unmöglich, selbst nur ein ziemlich vollständiges Verzeichniß davon aufzustellen. Dr. Sch.

Steffani. Alle übrigen Künstler dieses Namens, außer den vorhergehenden, sehe man unter Stephan und Stephani.

Steg, ital. Ponticello, franz. Chevalet, deutsch von Einigen auch Sattel genannt, s. Geige, dem wir dann noch Folgendes zufügen. Der Steg muß aus altem, völlig ausgetrocknetem Ahornholze verfertigt seyn, und hinsichtlich seiner Höhe und überhaupt seiner ganzen Beschaffenheit mit den übrigen Theilen des Instruments in einem richtigen, genau entsprechenden Verhältnisse stehen. Für das eine Instrument taugt dieser, für das andere ein anderer Steg am besten. Ohr und Geschmack des Spielers, auch Erfahrung müssen hier entscheiden, und so lange suchen, bis ein guter Steg gefunden ist. Zu hohe Stege bewirken gewöhnlich einen schwachen, dumpfen Ton, weil sie die Saiten zu weit vom Resonanzboden entfernen, und nun die Schallwellen nicht kräftig genug an diesen anschlagen; zu niedrige aber wieder machen den Ton auch spitz und zu scharf, schreiend, weil die Vibrationen des Resonanzbodens die Schallwellen zu schnell und kräftig zurückwerfen. Es gehört ein ungemein feines Gehör dazu, das richtige Maaß hier zu treffen. hr.

Stegmann, Carl David, geboren zu Dresden 1751, von dürftigen Eltern, welche wegen der Kriegsunruhen nach dem, in Meißens Nähe gelegenen, Dörfchen Staucha flüchteten, wo auch der 8jährige Knabe durch den dortigen Cantor den ersten Musikunterricht empfing, und zwar nach Fuchs Lehrbuch „Gradus ad Parnassum." Dieser wurde bei der Rückkehr nach Sachsens Hauptstadt (1760) unter des Organisten Zillich's Leitung fortgesetzt; 6 Jahre später fand er eine Aufnahme als Alumnus in der Kreuzschule, und an dem ehrenwerthen Homilius einen gründlichen Compositionslehrer. Nach seinem Austritt übte er sich bei dem Cammermusikus Weiße im Violinspiel, u. wagte mehrere Versuche in Gesang- u. Instrumentalwerken, deren beifällige Aufnahme ihn endlich bestimmte, sich ganz der Bühne zu weihen, in welchem Berufe er in der Folgezeit als Sänger im komischen Fache einen bedeutenden Namen errang, obwohl seine Stimme, ein schwacher, tiefer Tenor, ihm manche Hindernisse in den Weg streute, wofür er jedoch durch eine gewandte Darstellung, durch Gefühl, Ausdruck und wirksamen Vortrag reichliche Entschädigung bot. Sein erstes Debut war 1772 in Breslau, bei der Weser'schen Gesellschaft. Das nächste Jahr wurde er Mitglied des Königsberger Theaters, und im folgenden, bezüglich seiner Fertigkeit auf dem Flügel, von dem Fürst-Erzbischof von Ermeland als Concertmeister nach Heilsberg berufen. Nach abermals 12 Monaten ging er nach Danzig, dann zum zweiten Male nach Königsberg, und am Schlusse des Jahrs 1776 nach Gotha, wo Eckhof, Schweizer und Georg Benda kunstsinnig walteten. 2 Jahre später nahm er ein Engagement in Hamburg, wohin er wechselnd mit der Großmann'schen und Mainzer Bühne, endlich 1792 mit seiner ganzen Familie sich seßhaft machte, in diesen Zwischenräumen als dramatischer Sänger, Musikdirector u. geistreicher Componist in allgemeiner Achtung stand, und als der große Schröder von der Oberleitung zurücktrat, 1798 nebst dreien seiner Collegen das Mitdirectorat des Stadttheaters übernahm. Von seinen zahlreichen Compositionen sind hier anzuführen: Freimaurer-Cantate; Trauer-Cantate; 2 Motetten; 24 Freimaurer-Lieder; 3 Gesang-

Serenaden; 3 italienische Arien; 12 deutsche Lieder; 3 Freimaurer-Gesänge; 11 Orchester-Sinfonien; 2 Doppel-Concerte, 3 für das Fortepiano, 1 für die Violine; desgl. für die Clarinette; desgl. für die Trompete; 6 Clavier-Trio's; desgl. für Streichinstrumente; 1 Violin-Quartett; 6 Canons für 2 Violinen; 1 concertirendes Terzett für 2 Pianof., Violinen und Orchester; 2 Clavier-Sonaten; desgl. Rondo's; 1 Te Deum laudamus; viele Arrangement's Haydn'scher, Mozart'scher und Beethoven'scher und anderer Werke; an Singspielen, Opern, Ballett's, Dramen ꝛc.: „der Kaufmann von Smyrna;" „das redende Gemälde;" „die Rekruten auf dem Lande;" „Apollo unter den Hirten;" „Erwin und Elmire;" „Clarissa;" „die herrschaftliche Küche;" „Philemon und Baucis;" „Macbeth;" Ouverturen, Entreacts und Hexenchöre; „Sultan Wampum;" „Heinrich der Löwe" (zur Frankfurter Krönung, 1792); „Montgolfier" (Ballet, Gesänge und Chöre); „der Triumph der Liebe;" Gesänge und Chöre zum Prologe beim Antritt der gemeinschaftlichen Entrepriſe; Monolog zu Schiller's „Jungfrau von Orleans;" „die Roseninsel;" „Achmet und Zenide" (Chöre, Gesänge u. Märsche); „Rolla's Tod" (desgl.); einige u. 30 Einlagen; Lieder, Arien, Rondo's, Finale's u. s. w.; 14 einzelne Ouverturen; 12 charakteristische Entreact's; einige u. 20 verschiedene Märsche. 1811 entsagte er der Mitdirection, und zog nach Bonn, zu seinem alten Freund Simrock, wo er denn auch, nachdem seine Familie versorgt war und ein gesammeltes, ziemlich bedeutendes Capital anständigen Unterhalt ihm gewährte, im ersten Viertheil des Jahres 1826 seine Lebenstage beschloß. —d.

Von S's Kindern waren 2 Töchter, Caroline und Friederike Felicitas, ganz angenehme Sängerinnen. Erstere verheirathete sich an den Schauspieler Herzfeld u. letztere ging später zum Schauspiel über. d. R.

Stegmayer, Ferdinand, geboren zu Wien 1804, studirte daselbst die Musik, und bildete sich in praktischer Hinsicht vornehmlich zu einem guten Clavier- und Violinspieler. In der Composition waren — erinnern wir richtig — noch Albrechtsberger und nachher Seyfried seine Lehrer. Er schrieb dann selbst Manches für seine Instrumente, namentlich für das Clavier kleinere gefällige Sachen für Dilettanten. Als Heinrich Dorn von Leipzig abging, ward er 1832 zu dessen Nachfolger als Musikdirector am Stadttheater ernannt. Eine Composition, durch welche er damals in der Welt bekannt wurde, war ein Chor und ein Lied, welche er als Einlage in die Auber'sche Oper „der Falschmünzer" gesetzt hatte, und die auch Breitkopf und Härtel nachgehends druckten. 1835 erschien von ihm eine Sammlung Lieder. Unter dem, was er früher in Wien componirt hat, befinden sich auch einige recht brave Kirchenwerke. F.

Steibelt, Daniel, Kaiserl. Russischer Capellmeister, großer Virtuos auf dem Pianoforte und sehr fruchtbarer Componist. Er war ums Jahr 1755 in Berlin geboren, wo sein Vater als ein sehr geschickter Clavier-Instrumentenmacher lebte, und zeigte schon in frühen Jahren ein ausgezeichnetes musikalisches Talent. Das Glück wollte, daß er dem Könige Friedrich Wilhelm II. von Preußen bekannt ward, welcher ihn durch den berühmten Kirnberger weiter für seine Kunst ausbilden ließ. Bald aber begab sich S. auf Reisen und lebte dann länger als 15 Jahre theils in London, mehr aber noch in Paris, als Virtuos, Componist und Musiklehrer. Für Paris setzte er in dieser Zeit, im Jahre 1794, die tragische Oper „Romeo e Giulietta" in Musik, welche vielen Beifall erhielt, so wie die ernsthafte Oper „Albert und Adelaide;" die romantische Oper „Cendrillon oder Aschenbrödel" (sein

Meisterwerk); die romantisch-komische Oper „die Prinzessin von Babylon," und die beiden Balletts „la belle Laitière" (das schöne Milchmädchen) und „le Retour de Zephyr" (die Rückkehr des Frühlings). Für London aber hat er nur das Ballet „le Jugement de Paris" (das Urtheil des Paris) componirt. Im Jahre 1799 besuchte er endlich sein Vaterland wieder, aber nur auf kurze Zeit, und bestätigte bei dieser Gelegenheit all' das Gute im Ueberflusse, was bereits früher von seinen Talenten als Virtuos auf dem Pianoforte und Componist für sein Instrument gerühmt worden war. Zuerst kam er mit seiner Frau, einer Engländerin, im October 1799 in Hamburg an, von wo er sich aber bald darauf nach Dresden wandte u. daselbst öffentlich mit großem Beifalle spielte. Hierauf ging er nach Prag, wo er aber blos für den hohen Adel eine musikalische Academie gab, die ihm über 1800 Gulden einbrachte. Endlich besuchte er auch seine Vaterstadt Berlin, und zeigte in allen den genannten Städten in seinem Spiele außerordentliche Fertigkeit, Präcision und selbst Artigkeit, wie man sich von Dresden aus darüber ausdrückte. In Privat-Concerten begleitete ihn seine Frau, eine junge, hübsche Engländerin und brave Pianofortespielerin, nach damaliger englischer Mode, sehr niedlich auf dem Tambourin. Aber schon im Herbst des folgenden Jahres 1800 befand er sich wieder in Paris, wo es ihm wahrscheinlich besser behagte als in seinem Vaterlande, da er während seiner Abgeschiedenheit von demselben ein mit der deutschen Bescheidenheit und Genügsamkeit durchaus unverträgliches Wesen angenommen hatte, worin er so weit ging, daß er sich sogar schämte, seine Muttersprache zu reden. Ueberhaupt machte er nach allen Nachrichten, welche sich aus Dresden, Prag, Berlin und anderen deutschen Städten über ihn verbreiteten, und die unmöglich alle vom Neide konnten eingegeben seyn, den stolzen Engländer und den anmaßenden Franzosen auf eine für seine deutschen Mitkünstler sehr beleidigende Art. Um's Jahr 1805 gab er hierauf bei Janet in Paris seine große Pianofortesschule mit 6 Sonaten und großen Uebungsstücken heraus, welche später auch in deutscher und spanischer Sprache erschienen und häufig angewendet worden ist. Im Jahre 1808 berief ihn der Kaiser Alexander von Rußland mittelst einer sehr vortheilhaften Anstellung von Paris nach St. Petersburg, und auf seiner Reise dahin ließ er sich in mehreren ansehnlichen Städten Deutschlands hören, wie z. B. am 2ten November 1808 in Frankfurt am Main und später in Leipzig. Von Frankfurt aus wurde an seinem an anderen Orten, wie z. B. in Paris, als vollendet geschilderten Spiele Manches getadelt und darauf in Leipzig bestätigt, als: er lasse nie einen wahrhaft guten Triller hören, am wenigsten mit der linken Hand, welche überhaupt bedeutend schwächer als die rechte zu seyn scheine; auch trage er das Adagio in keinem Betracht vorzüglich vor. Auch schien Steibelt in der That durch das wirklich ausgezeichnete Glück, das er in Paris und London gemacht hatte und nun in St. Petersburg erwartete, zu der Ueberzeugung gekommen zu seyn, er sey nicht nur ein sehr fertiger, brillanter, kunsterfahrner Clavierspieler — was ihm auch kein uneingenommener Deutscher streitig machte — sondern in seiner Kunst wie nur irgend Einer vollendet. Dazu aber fehlte ihm noch gar Mancherlei, — vorausgesetzt, daß er in Deutschland Alles gezeigt hat, was er wirklich vermochte. Zu Ende d. J. 1810 wurde er in St. Petersburg an Boieldieu's Stelle, der nach Paris zurückgegangen war, zum Kaiserlichen Capellmeister ernannt. Als solcher componirte er die beiden Balletts: „der blöde Ritter" u. „la Fête de l'Empereur" („das Fest des Kaisers"), so wie die unvollendet von ihm hinterlassene lyrische Oper „das Urtheil des Mydas." In seinen letzten Lebens-

jahren arbeitete er die Oper „Romeo und Julie," welche er selbst stets für sein bestes Werk hielt, mit Daraufverwendung aller seiner noch übrigen Kräfte gänzlich um, und widmete ihre Partitur auf dem Sterbebette dem Könige Friedrich Wilhelm dem Dritten von Preußen, aus inniger Dankbarkeit für die von dessen höchstseligem Vater genossenen Wohlthaten. S. starb in St. Petersburg, nach einer schmerzlichen und ziemlich langwierigen Krankheit, am 20sten September 1823, etwa 68 Jahre alt, und wurde durch freiwillige Vereinigung einer großen Anzahl kunstverwandter und anderer an ihm theilnehmender Personen sehr feierlich und ehrenvoll beerdigt. Außer einer Menge seiner Compositionen hat er seinem Sohne Nichts hinterlassen, denn Steibelt hatte das Unglück, lebenslang mit seinen Finanzen in Unordnung zu seyn, was dann nicht ohne Einfluß auf seine Thätigkeit, seine Schicksale und wohl auch auf ihn selbst war. In wohlwollender Rücksicht auf das Verdienst des Vaters und die Hülfsbedürftigkeit des Sohnes veranstaltete daher der Gouverneur von St. Petersburg, Graf von Miloradowitsch, ein großes Concert zum Besten des Letztern, was auch den gewünschten Erfolg hatte. Steibelt war ein tüchtiger Clavierspieler, u. am ausgezeichnetsten war sein Vortrag in Bravourstücken aller Art, die er mit vieler Kraft, Präcision, Nettigkeit und Zierlichkeit ausführte. Seine Fertigkeit war wirklich bewundernswerth, auch hatte sein Spiel dabei viel Galantrie. Dennoch aber gehörte er ganz zu den Künstlern, welche keinen andern Zweck der Kunst kennen oder keinen beachten, als den, zu belustigen und in Verwunderung zu setzen; deren Musik also mehr Sache der Finger als der Seele ist. Freilich machte er dadurch mehr Aufsehn und Glück, empfing mehr Beifall klatschender Hände und hingezahlte Thaler, als manchem ächten Künstler, ohne jene Vorzüge zugleich zu besitzen, zu Theil werden. Daß Steibelt dies selbst sehr gut wußte, ersah man daraus, weil er Nichts spielte, worin er jene Vorzüge nicht geltend machen konnte. Daß er aber von Musik, als reinerer Seelensprache auch Nichts wußte, zeigte seine Art das Adagio zu spielen, u. sein möglichstes Vermeiden jedes langsamen Zeitmaaßes. Konnte er dies nicht vermeiden, so gab er gewöhnlich den begleitenden Instrumenten den Gesang und machte dazu Lieblings-Passagen auf dem Pianoforte, besonders ein immerwährendes Tremulando, das er durch die verschiedenen Züge seines Instruments zu heben und frappanter zu machen bemüht war. Es läßt sich das in der That *ein Mal* recht gut anhören; dann aber ermüdet es. Um dergleichen Dinge behende auszuführen, spielte er nur auf englischen Pianoforte's. Sein Hauptfehler im Spiel war jedoch großer Mangel an Takt, wobei er mehr *mit* als *auf* dem Instrumente spielte. Seine zahlreichen Compositionen haben denselben Charakter: sie sind keineswegs großartig, aber glänzend; nicht eben originell, aber sehr gut zu hören; nicht mit viel Wissenschaft, aber mit steter Hinsicht auf Effekt, mit Annehmlichkeit und zum Theil mit feinem Modegeschmack verfertigt. Sie sind gefällig und einschmeichelnd, aber ohne Tiefe und Originalität, u. viele seichte Stellen stören ihre Wirkung. Seine Pianoforte-Compositionen sind z. B. weit vortheilhafter für den Solospieler als die Mozart'schen, aber an den Genius wie an das Gearbeitete in diesen letzteren ist da nicht zu denken. Seine Compositionen für das Pianoforte allein, vorzüglich die aus seiner mittleren Zeit, fanden wegen ihrer Belebtheit, Gefälligkeit, Faßlichkeit und auch weil sie meistens nur mäßige Ansprüche an die Geschicklichkeit der Spieler machten und dem Instrumente ganz angemessen waren, ein weit verbreitetes, überaus zahlreiches Publikum, am meisten in Frankreich, aber auch in Deutschland und England. Er war gewissermaßen der Wanhall seiner Zeit. Weniger an

den Geschmack des Moments gebunden, reicher und eigenthümlicher an Erfindung, als bei Weitem die meisten seiner Clavierstücke, ja sein vorzüglichstes Werk dieser Gattung überhaupt sind seine Studien, von denen 2 Hefte bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind. Für andere Instrumente und volles Orchester schrieb er sehr Wenig, und that wohl daran, denn dies gelang ihm nicht besonders. Weit mehr Glück als durch diese machte er als Operncomponist, obgleich seine Arbeiten dieser Gattung nur in Paris, London und St. Petersburg aufgeführt worden sind, was wohl daran liegt, daß man dieselben, von anderen vorzüglichen Meistern componirt, bereits früher auf die Bühne gebracht hatte. Hat Steibelt mithin auch nicht der Tonkunst neue Bahnen gebrochen und ihre Gränzen erweitert, so hat er doch ihren Anbau innerhalb der vorhandenen fleißig betrieben, ihren Eingang bei unzähligen Liebhabern befördert, nicht wenige ausgezeichnete Schüler gebildet, und sehr Viele durch die besseren seiner Arbeiten erfreuet. Auch das verdient Achtung und ein dankbares Andenken. Möge ihm dies werden und bleiben! In summarischer Angabe bestehen seine Compositionen außer den bereits genannten für das Theater noch in folgenden: 7 Concerte für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (einzeln gestochen von 1796 bis 1820); Ouverture in Form einer Sinfonie für ein 12stimmiges Orchester (1796); „die Schlacht bei Ulm," für 6- oder 10stimmige Harmoniemusik; 2 Quintetts für das Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell; 1 Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche u. Violoncell; 6 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell; Türkische Ouverture für das Pianoforte mit Violine und Violoncell; 1 großes Concert für die Harfe mit Begleitung des Orchesters; 26 Sonaten für das Pianoforte mit Begleitung von Violine und Violoncell; 6 Sonaten für die Harfe mit Begleitung von Violine und Violoncell; 115 Sonaten für das Pianoforte mit Violine oder Flöte; 3 Duetts für Harfe und Pianoforte; 6 Duetts und Sonaten für 2 Pianoforte's oder für Harfe und Pf.; 12 Sonaten f. d. Pf. zu 4 Händen; 77 Sonaten und Sonatinen für das Clavier oder Pianoforte; 45 Rondo's für das Clavier oder Pf.; 32 Fantasien, zum Theil mit Variationen für das Clavier oder Pianoforte; 21 Divertissements für das Clavier oder Pf.; 9 Hefte Präludien u. 2 Hefte Studien für das Clavier oder Pianoforte; 12 Capricen für das Clavier oder Pianoforte; 20 Potpourri's für das Clavier oder Pf.; 12 Bacchanale's für das Pianoforte mit Tambourine und Triangel ad libitum; 2 Hefte Serenaden für das Clavier oder Pf.; 25 Parthien Variationen für das Clavier oder Pf.; variirte Arie für die Harfe mit Begleitung des Pf.; 6 Sonaten für die Harfe; verschiedene Sieges-, Triumph- und Trauer-Märsche; 5 Hefte Romanzen mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe, jedes zu 6 Stück; 5 Arien von Estelle mit Begleitung des Pf.; Sammlung patriotischer Arien mit Begleitung des Pianoforte. v. Wzrd.

Steierisch, die Melodie zu einem deutschen Tanze gleiches Namens, wie der Walzer im Dreiachtel- oder Dreiviertel-Takte und von raschem Tempo. Der Tanz ist besonders in der Steiermark zu Hause und daher denn auch der Name.

Steigen, der Gegensatz von fallen. Unter steigenden Intervallen versteht man ein aufwärts Fortschreiten der Töne: c—d ist eine steigende Secunde, umgekehrt d—c aber eine fallende.

Steigleder, Johann Ulrich. Componist des 17ten Jahrhunderts blühete in der ersten Hälfte desselben und war Organist, aber wo? können wir nicht angeben. 1624 erschien von ihm unter Anderem eine Orgeltabulatur und 1634 eine Sammlung von Figural-Gesängen, Psalmen u. s. w.

Stein, Johann Andreas, seiner Zeit der berühmteste Orgel- und Instrumentenmacher, wurde 1728 in dem Pfälzi'schen Städtchen Heidelsheim geboren, und starb zu Augsburg, 64 Jahre alt, am 29sten Februar 1792. Angestellt als Organist in der evangelischen Barfüßer-Kirche genannter Reichsstadt, war er zugleich auch Erbauer des dortigen, vortrefflichen, 43-stimmigen Werkes, wovon ein genauer Riß sogar in Kupfer gestochen erschien, und nicht minder ist die eben so großartige Orgel in der katholischen Kreuzkirche daselbst von seinen kunstreichen Händen vollendet. Er verbesserte nicht nur wesentlich die bisherigen Claviere, Flügel und Fortepiano's zum möglichsten Grade der Vollkommenheit, sondern verband auch die beiden letztgenannten Instrumente in eins zusammen, und mehr vielleicht denn 700 Exemplare aus seiner Fabrik machten die Reise durch ganz Europa. Gleichfalls von seiner Erfindung ist die Melodica und die Saiten-Harmonica, das Clavecin organisé und das Vis à vis oder der Doppelflügel. Bei ersterem wurde, um zum ausdrucksvollen Vortrag das Arioso im Forte und Piano, die Abstufung der Schwebungen, die enharmonische Ton-Erhöhung zu erzielen, ein besonderes Flöten-Register angebracht, welches bei der leisesten Tastenberührung erklingt und, jedem Fingerdrucke gehorchend, aller Modifikationen fähig ist. Das zweite besteht aus einem zweifach bezogenen Fortepiano, dem nur eine dritte Saite beigegeben wurde, die, mittelst einer elastischen Vorrichtung, Spinett genannt, den Ton bis zum Absterben erlöschen macht. Noch ein bleibendes Verdienst erwarb sich S. durch die sorgfältige Erziehung und Bildung seiner 6 Kinder, worunter Nanette (s. unten) und Andreas, nach des Vaters Absterben, 1794, in Wien sich ansäßig machten, und gemeinschaftlich das immer mehr sich erweiternde Geschäft mit rastloser Betriebsamkeit fortsetzten; ein jüngerer Sohn aber, Friedrich (s. d.), der 1804 gleichfalls seinen Geschwistern nach der Kaiserstadt folgte, wo er, geschätzt als Virtuose, Componist und Mensch, im Lenze des Lebens starb. —d.

Stein, Nanette, verehelichte Streicher, des berühmten Johann Andreas nicht minder berühmte Tochter, geboren zu Augsburg den 2ten Januar 1769, und gestorben als glückliche Gattin u. allgemein verehrte Mutter, Freundin und Künstlerin in Wien den 16ten Januar 1833, muß in jeder Beziehung eine würdige Schülerin ihres trefflichen Vaters genannt werden. Seine unermüdliche Sorgfalt brachte es dahin, ihr schönes Musiktalent in einem solchen Grade auszubilden, daß das kaum 5jährige Mädchen schon öffentlich mit einem Clavier-Concerte debutiren konnte, und nicht minder, begünstigt von dem feinsten Gehör, auch im Gesange erfreuliche Fortschritte machte. Drei Jahre später begleitete ihn sogar sein liebes Töchterlein auf einer Geschäftsreise nach Wien, und erregte gleichfalls durch die sinnig besonnene, ausdrucksvolle Spielweise hohe Bewunderung. Nanette's ausnehmende Vorliebe und besondere Anstelligkeit zum Mechanismus des Instrumentenbaues bestimmten den Vater, sie allmählig auch und stufenweise in die Geheimnisse seines Kunstzweiges einzuweihen, mit welchen sie alsbald so vertraut wurde, daß sie 14 Jahre über dessen treu-verlässigste Gehülfin in allen Fächern seines ausgebreiteten Gewerbes blieb. Bei des väterlichen Freundes zunehmender Kränklichkeit weihete sie sich ausschließlich seiner Pflege mit einer, die eigene Gesundheit bedrohenden, aufopfernden Hingebung; und als er endlich in ihren Armen, entrückt den Erdenleiden, zur ewigen Ruhe entschlummerte, war es ihre heiligste Kindespflicht, eben sowohl für das Wohl der verwittweten Mutter und 6 Geschwister, als für die Erhaltung des fest begründeten Ruhmes des nunmehr allein auf ihr lastenden Handlungsgeschäftes

redlich Sorge zu tragen. Volle 2 Jahre hindurch führte sie dasselbe, in Verbindung mit ihrem damals 16jährigen Bruder Andreas, fort, den reinen Ueberschuß ihrer Familie zuwendend. Nachdem sie aber in Hrn. Streicher aus München (s. d.) ihren künftigen Gatten kennen gelernt hatte, reifte der Entschluß, das bisherige Etablissement aus der Vaterstadt nach Wien zu verlegen, wo der Name Stein bereits so wohlaccreditirt war. Im Juli 1794 übersiedelte sie, in Gesellschaft des Verlobten und zweier Brüder, dahin, woselbst das Geschäft unter der gemeinschaftlichen Firma „Geschwister Stein" bis zum Jahre 1802 fortbestand, von welchem Zeitpunkt an, nach erfolgter Trennung, beide Theile für eigene Rechnung arbeiteten. Die Leitung und Oberaufsicht über N's Werkstätte besorgte nun ausschließlich ihr Gatte, der auch wesentliche Verbesserungen in der innern Struktur anbrachte und endlich die Möglichkeit eines bisherigen Problems durch den Thatbestand löste, die Tastenhämmer nämlich von oben herab zum Anschlag zu bringen. Seinem ausdrücklichen Wunsche gemäß blieb jedoch die Firma fortwährend „Nanette Streicher, geb. Stein," worauf sie durch ihre bewiesene Kindesliebe so gerechte Ansprüche hatte, und der spätere Zusatz „und Sohn" bezeugte, daß auch der einzige Sprosse ihres ehelichen Glückes ein gleich musikalisch-mechanisches Talent von seinen würdigen Eltern vererbte. Oft noch entzückte die gefällige Frau in häuslichen Cirkeln fremde u. einheimische Kunstfreunde eben so wohl mit ihrem soliden, gediegenen Meisterspiel, als durch ihren seelenvollen Gesang; erlebte die Freude, ihren Sohn mit der liebenswürdigen Tochter des Hofraths A. Andre aus Offenbach vermählt zu sehen u. Enkel auf ihrem Schooße wiegen zu können; trug mit frommer Ergebung die monatlangen Leiden eines lähmenden Lungenübels, und schied von hinnen in Gatten- und Kinderarmen, mit dem erhebenden Bewußtseyn, daß auch die Nachwelt ihr Andenken erhalten und dankbar anerkennen werde. —d.

Stein, Friedrich, Sohn des berühmten Instrumentenmachers in Augsburg, und geboren daselbst 1784; besuchte als 20jähriger Jüngling seine Schwester Nanette, verehelichte Streicher, in Wien, studirte unter Albrechtsberger die Composition, galt allgemein für einen der vorzüglichsten Pianisten und berechtigte auch als Tonsetzer zu schönen Erwartungen, welche aber ein frühzeitiger Tod, im Lenze des Lebens, am 5ten Mai 1809 vernichtete. Außer einigen werthvollen, im Stich erschienenen Clavierstücken schrieb er auch für das Theater das Zauberspiel „der Kampf um Mitternacht" und das pantomimische Ballet „die Fee Radiante." 81.

Steindorf, Johann Martin, zuletzt Ober-Cantor zu Zwickau, war geboren zu Doutleben im Weimar'schen am 18ten März 1663, und erhielt wegen seiner bereits erlangten musikalischen Fertigkeiten in seinem 13ten Jahre eine Freistelle in dem Kloster Roßleben, wo er 1684 seinen Schulcursus endigte und auf die Academie nach Jena ging. Von 1687 an lebte er 2 Jahre lang als Hauslehrer zu Schönfels, dann zu Grätz, und ward hierauf Cantor in letzterer Stadt, bis er 1681 endlich den Ruf nach Zwickau erhielt, wo er 1739 starb. Außer vielen Festmusiken und Magnificaten, wie 2 vollständigen Jahrgängen von Kirchenstücken, setzte er auch die Auferstehungsgeschichte Christi 4 Mal in Musik, 4 Cantaten zum Jubelfeste 1733, und 1 „Erbhuldigungs-Musik," wozu er zudem den Text verfertigt hatte. Sein Lehrer in den contrapunktischen Künsten war David Funken gewesen.

Steiner, Jacob und Markus, s. Stainer.

Steiner, ein berühmter Fagottist des vorigen Jahrhunderts, folgte Anfangs einem Königl. Schwedischen Gesandten nach Paris, wo er sich auch

bei Hofe hören lassen durfte und vielen Beifall fand; nachgehends reiste er in Frankreich und Holland, und seine Concerte waren stets gut besucht. Wohin er sich wandte, war ihm ein schöner Ruf vorangegangen. In Deutschland fand er nicht minder günstige Aufnahme; in Bremen z. B. erregte er durch seine Virtuosität so großes Aufsehen, daß auf öffentliche Kosten ihm zu Ehren ein Festmahl veranstaltet wurde. Nach Copenhagen gelangt, erhielt er hier endlich ein bleibendes Engagement in der Königl. Capelle. Nähere Umstände aus seinem Leben sind nicht mehr bekannt.

Steinfeld, A. J., war Organist zu Bergedorf bei Hamburg, und starb hier gegen 1824 als ein Mann von ohngefähr 60 Jahren. Er galt in seiner Jugend für einen trefflichen Clavierspieler, und auch in seinem Alter wenigstens für einen gründlich gebildeten Musiker. Man hat von ihm noch eine Sammlung Oden, mehrere Claviersonaten, Flötensachen, Quartette ꝛc, meist gedruckt, und in Rücksicht auf ihre Zeit auch wohl gelungen.

Steinhardt, Johann Wilhelm Friedrich, mit dem Titel Kammermusikus von ohngefähr 1776 an Flötist in der Herzogl. Capelle zu Weimar, seiner Zeit ein guter Meister auf seinem Instrumente, studirte in seinen jüngeren Jahren Theologie, und sollte nach dem Willen seiner Eltern durchaus Geistlicher werden, vertauschte nachgehends aber, aus besonderer Neigung, diesen Stand gegen die Musik, übte mit vielem Fleiße die Flöte, sein Lieblingsinstrument, und erhielt bald auch eine Stelle in der Hofmusik des damaligen Herzogs von Würtemberg zu Stuttgart, welche er später, um dem Rufe nach Weimar zu folgen, verließ. Die Composition studirte er für sich; die Concerte und Solo's aber, welche er für sein Instrument schrieb, haben nie sonderliches Glück gemacht, so gefällig ihre Melodien waren.

Steinharmonica, s. Harmonica.

Steinmetz, s. Schröder-Steinmetz.

Steinmüller, drei Brüder, Johann, Joseph u. Wilhelm, und alle Drei vortreffliche Waldhornisten des vorigen Jahrhunderts, welche unter Haydn's Direction als Cammermusiker in der Fürstl. Esterhazy'schen Capelle angestellt waren. Ihre Duette und Terzette erregten allenthalben laute Bewunderung. 1784 machten sie eine Kunstreise durch Deutschland, und ließen sich unter anderen in Dresden, Hamburg, Hannover ꝛc. hören. Auch componirten sie, und zwar gemeinschaftlich, mehrere Sachen für das Horn, besonders Duette und Terzette, von jenen an die 80, und von diesen ohngefähr ein Dutzend. Selbst für 4 Hörner haben sie einige Piecen gesetzt. Von allen aber ist unsers Wissens Nichts gedruckt worden.

Steinnotendruck, s. Notendruck.

Stella, Santa, s. Lotti.

Stella, Scipione, ein Theatinermönch, blühete als großer Contrapunktist und besonders Canonist zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, und lebte zu Neapel. Von seinen Werken ist noch ein zweites Buch 5stimmiger Madrigalen vorhanden, welches 1608 schon zum zweiten Male zu Venedig gedruckt wurde. Weiteres ist über ihn nicht bekannt.

Stellung (nämlich der Stimmen und Instrumente im Orchester), s. Besetzung und Orchester.

Stengel, 1) Christian Ludwig, geboren zu Rauen am 17ten August 1765, erhielt in seiner Jugend einen vortrefflichen musikalischen Unterricht, und hatte auch ungemein viel Talent zur Kunst, mußte aber Jura studiren, u. übte somit später die Musik nur als gebildeter Dilettant. Zuerst

war er Cammergerichts-Referendär zu Berlin, dann ward er 1793 Hoffiscal und Justizcommissär zu Nauen, und endlich 1795 dasselbe beim Cammergerichte zu Berlin. In die Berl. musikal. Monatsschrift lieferte er mehrere treffliche Aufsätze musikalisch theoretischen Inhalts, ebenso in die allgemeine Literaturzeitung, und componirte mit viel Glück, Geschmack u. Einsicht viele mehrstimmige Kirchengesänge, Romanzen, Lieder ꝛc., wovon einige Sammlungen gedruckt wurden. — 2) Gottfried S., zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts beliebter Baßsänger und Componist. 1796 schrieb er die Operette „Amadis, der fahrende Ritter aus Gallien," welche auf mehreren Theatern gegeben wurde. Um 1800 war er am deutschen Theater zu Wien angestellt, und von 1805 bis 1806 sang er auf der Casseler Bühne. Mehrere Liedercompositionen, welche damals von ihm erschienen, machten Glück. Seine späteren Lebensschicksale sind uns unbekannt geblieben.

Stenographie — Schnellschreibekunst. Die Aufgabe dieser Kunst (im Allgemeinen) ist, mittelst ganz einfacher, flüchtiger und leicht zu verbindender Zeichen und einer auf Ausscheidung wesentlicher und minder wesentlicher Formen gestützten Abkürzung die hörbare Sprache mit aller möglichen Zeit- und Raumersparniß sichtbar darzustellen. In Beziehung auf die Rede ist dieselbe bereits auf eine glückliche Art gelöst worden, und besonders in Deutschland; in Beziehung auf Musik aber, in der musikalischen oder Noten-Stenographie, hat erst ein Franzose vor einigen Jahren Versuche darin angestellt, die Anerkennung verdienen, indeß bis zur Stunde noch keine Nachahmung finden wollten oder konnten. Es war Hippolyt Prevost in Paris, einer der Redactoren des Moniteur, und er wollte auch 1833 ein eigenes Werkchen über seine Erfindung (Stenographie musicale) herausgeben. Man verwechsle diese Kunst der musikal. Stenographie nicht mit jenen Copir-, Extemporir- und wie die Maschinen alle genannt worden sind, welche man schon zur schnellen Aufzeichnung der auf einem Instrumente gespielten Töne erfand, und die wir hier in diesem Buche auch unter ihren eigenen Artikeln beschrieben haben, sondern es ist wirklich die Kunst, mittelst oben bemerkter gewisser Zeichen den Vortrag eines Spielers oder Sängers eben so schnell wirklich niederzuschreiben, als die Töne zur Erscheinung kommen, und ferner auch das Aufgezeichnete eben so geläufig wieder zu lesen und wiedergeben zu können, als wäre es in der gewöhnlichen u. vollständigen Notenschrift aufgezeichnet worden. Man gebraucht, weiß man die Sache einmal, Nichts weiter als Feder oder Bleistift und Papier, um seine Gedanken sogleich mit der ganzen Harmonie aufzuzeichnen, oder ein fremdes Tonstück binnen wenigen Minuten abzuschreiben, ja während des Hörens es zu Papier zu bringen. In der Sache selbst ist Nichts dabei geändert, sondern nur die Schrift. In der That, wäre diese Kunst unter das große musikalische Volk gekommen, einen unendlich, unbeschreibbar großen Vortheil würde sie gewährt haben, doch auch manche Nachtheile, und diese mögen denn den deutschen Musikverlegern zu sehr eingeleuchtet haben, als daß sie hätten nur die 3000 Franken Honorar daran wenden sollen, welche Hr. Prevost für die Beschreibung seiner Erfindung, die nicht stärker werden sollte als 6 Blätter Text und 12 Steinplatten, forderte. Eine wahre Revolution hätte die Einführung dieser Kunst vielleicht in der musikalischen Welt zu Stande gebracht; aber sind Revolutionen die rechten Wege zum Guten u. Wahren? — Allerdings wer eine solche Stenographie auszuüben verstände, würde nicht mehr Sklave eines schleppenden Schreibmechanismus seyn, der nicht selten in dem günstigsten Augenblicke lebendiger Ideenentwickelung zur hemmenden Fessel wird, und die Festhaltung von Gedanken und Gefühlsausdrücken un-

möglich macht. Auch wer Viel zu concipiren, Auszüge zu machen, mancherlei Notizen zu Papier zu bringen hat, könnte sich dieser Kunst mit ungemeinem Vortheile bedienen. Indessen sollte es wirklich möglich seyn, diese reichste aller Sprachschriften, diese Seelenschrift, wie wir die Notenschrift in ihrem ganzen Umfange nennen möchten, auf so einfache Zeichen zurückzuführen, als die Stenographie nothwendigerweise haben muß? und, wäre es möglich, würde der künstlerische Geist selbst nicht vielleicht in eine beengende Fessel dadurch gelegt? — Wer wird einem Componisten die Werke abkaufen und durch den Druck sie ein Gemeingut mit so vielen und großen Opern werden lassen, wenn binnen wenigen Minuten sie durch Abschrift Eigenthum des Dritten seyn können? Welcher Componist wird so frei noch als jetzt in jener glücklichen Stunde der Begeisterung seine Gedanken äußern, wenn er fürchten muß, das, was er jetzt spielt, ist im nächsten Augenblicke, wo er die Gedanken selbst vielleicht schon wieder vergessen hat, Eigenthum eines Andern, der es für das Seine ausgeben könnte? — Das sind Fragen, welche eine reifliche Erwägung verdienen, und denen sich nun noch hundert andere der Art anschließen. Dr. Sch.

Stephan, Joseph Anton, s. Steffani.

Stephan, Vater und Söhne, von letzteren der ältere Caspar Melchior, und der jüngere Michael mit Vornamen, waren zu ihrer Zeit berühmte Orgelbauer. Sie blüheten in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts und hatten ihren Wohnsitz zu Breslau. 1483 baueten sie unter anderen gemeinschaftlich die große Orgel in der Domkirche zu Erfurt.

Stephani oder Steffani (wie Andere schreiben), Dominicus, einst Hof-Tenorist und Singmeister zu Würzburg, war 1738 zu Triest geboren, aber in Italien erzogen, und hatte bereits längere Zeit dem Conservatorio della Pieta zu Venedig als Musik- und namentlich Singlehrer rühmlichst vorgestanden, als ihn der Fürst Adam Friedrich nach Würzburg berief, um daselbst eine öffentliche Singschule zu errichten. Er entledigte sich dieses Auftrags mit einem so glücklichen Erfolge, daß der Fürst bald ein kleines italienisches Operntheater aus S's Schülern errichten konnte. Viele treffliche Sänger und Sängerinnen gingen aus S's Schule hervor. Unter Letzteren befand sich auch seine nachmalige Gattin — Sabine, eine geb. Ritzin aus Würzburg. Dieselbe machte schon als kleines Mädchen dem Fürsten durch ihren lieblichen Gesang, wobei sie sich selbst auf einer kleinen Mandore begleitete, so viel Vergnügen, daß er ihr Stunden lang zuhören konnte, und um ihretwillen eigentlich auch Stephani an seinen Hof berief, unter dessen Leitung sie dann sich schnell zu einer ausgezeichneten Kunstsängerin bildete. 1787, damals ohngefähr 28 Jahre alt, aber auch schon Wittwe, indem ihr Gatte und Lehrer, mit dem sie sich 1778 verheirathet hatte, schon 1783 am 22sten December gestorben war, machte sie eine Reise durch Deutschland und die Niederlande, und überall ward ihr der ungetheilteste, größte Beifall. Mit Ehren und Geschenken aller Art überhäuft nach Würzburg zurückgekehrt, beschäftigte sie sich nun auch selbst mit Unterricht im Gesange, und erzog in der That einige herrliche Talente, wie z. B. die Mad Schick, die Mad. Righini u. A. Nachgehends verheirathete sie sich noch einmal mit einem gewissen Marx, und starb ohngefähr um 1816. Bestimmt können wir ihr Todesjahr nicht angeben.

Stephani, Clemens, von Buchau, Componist des 16ten Jahrhunderts, war um die Mitte desselben Cantor zu Nürnberg, gab aber die Stelle auf und privatisirte nachgehends daselbst. Von den von ihm gedruckt

herausgegebenen Werken sind noch 2 Sammlungen von Compositionen anderer Meister bekannt, welche 1567 und 1568 zu Nürnberg erschienen, mehrere 4- bis 6stimmige Cantiones sacrae, der 128ste Psalm, u. dann eine Passionsmusik, die er 1570 schrieb. F.

Stephani, Johann, gegen Ende des 16- und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Organist zu Lüneburg, und einer der vorzüglichsten Tonkünstler seiner Zeit. Er war auch unter den 53 Organisten, welche 1596 nach Gröningen berufen wurden, um das dasige große Orgelwerk in der Schloßkirche zu prüfen. Von seinen Werken läßt sich nur noch eine Sammlung von weltlichen Madrigalen und Balletten anführen, die 1619 zu Lüneburg erschien, und eine andere Sammlung mehrstimmiger deutscher Gesänge in Madrigalenform, welche 1599 zu Nürnberg in zwei Theilen gedruckt wurde. o.

Stephanitae, nannten die alten Griechen alsdann die Sieger in den bei ihnen üblichen musikalischen Wettstreiten, wenn der ausgesetzte Preis in einem Kranze bestand. στεφάνη heißt nämlich ein Kranz oder Kopfputz.

Sterkel, Johann Franz Xaver, geboren zu Würzburg am 3ten December 1750, legte, bei außerordentlichen Talenten, sehr früh den Grund im Clavierspielen bei dem ehemaligen dasigen Hoforganisten Kette und dem Organisten am Juliushospital Weißmandel, deren Kräften er übrigens bald entwachsen war. Auch versuchte er sich sehr zeitig in der Composition, und vorzugsweise zwar von Vocalsachen, für welche er ein besonderes Talent und große Lust hatte. Nach geendigten Studien widmete er sich übrigens auch dem geistlichen Stande, und ward Vicar und Organist zugleich in dem ehemaligen Stift Neumünster. Alle freie Zeit verwandte er auf seine musikalischen Studien, die überhaupt, je älter er wurde, immer mehr ihn anzogen. Mit rastlosem Fleiße übte er sich im Clavierspielen, und, gedrängt durch die Fülle seines stets regen Geistes, schrieb er zugleich fleißig, besonders Sinfonien, die man ihres gefälligen Styls wegen gern hörte, und die in Kirche und Concert häufig aufgeführt wurden. Auf Bitten der Sängerin Hitzelberger schrieb er auch einmal eine Arie für dieselbe, doch unter der Bedingung, daß sein Name verschwiegen bleibe. Die Arie erregte so viel Sensation, daß die ganze Sache dem damaligen Fürsten Adam Friedrich zu Ohren kam. Der Fürst befahl, den Namen Paisiello auf den Titel zu setzen, und ließ die Arie als ein so eben aus Italien erhaltenes neues Musikstück aufführen. Sie gefiel allgemein, und der Fürst rief nun S. aus der Gesellschaft hervor und bezeichnete ihn mit den Worten als den eigentlichen Componisten: „das ist mein Paisiello!" Der Vorfall schien unbedeutend, aber er hatte wichtige Folgen. Einmal munterte er S. zu fernerem Fleiße auf, dann durfte sich dieser nun auch vor dem Fürsten auf dem Claviere hören lassen, u. erhielt ferner eine Einladung von dem gerade gegenwärtigen damaligen Mainzi'schen Minister v. Sickingen, sich auch in Aschaffenburg vor seinem Churfürsten hören zu lassen, und dieser engagirte ihn sogleich als seinen Hofclaviermeister, ernannte ihn zum Hofcaplan, und verlieh ihm einstweilen noch die Stelle eines Vicars an einem Stifte, bis ein Canonicat vacant werden würde. 1778 trat Sterkel diese seine Churmainzi'schen Dienste an. Gleich im folgenden Jahre ließ der Churfürst ihn auf seine Kosten in Gesellschaft des Concertmeisters Lehritter (ein Stiefbruder von Sterkel) nach Italien reisen, um hier sein Talent und seinen Geschmack noch mehr auszubilden. Er besuchte Rom, Florenz, Neapel, Venedig und andere größere Städte, hörte und ließ sich hören, und dies stets mit dem besten Erfolge, und übernahm endlich 1780 zu Neapel den Auftrag der Composition der Oper „il Farnace," dessen er

sich denn auch mit allen Ehren entledigte. 1781 berief ihn der Churfürst nach Mainz zurück, und übertrug ihm ein Canonicat. Die Musik blieb ihm dabei stets die schönste Unterhaltung, ja sie war ihm durch jenen Aufenthalt in Italien lieber und wichtiger sogar geworden als alle Geistlichkeit. Besonders bestrebte er sich, dem deutschen Liede, das bis dahin meist zu steif und trocken behandelt worden war, mehr Gefälligkeit und Reiz zu geben. Matthison's beifällige Aufmunterungen mochten dazu nicht wenig beitragen. Dann richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Instrumentalmusik, u. schrieb viele Clavierſonaten, Concerte, Sinfonien. Unter den Concerten zeichneten sich natürlich besonders die für das Clavier aus. Auch unterrichtete er talentvolle junge Leute theils im Clavierspielen theils im Singen. Hofmann und Zulehner z. B., ferner die Tenoristen Grünbaum und Kirschbaum und die gute Sängerin Barensfeldt waren seine Schüler. Als 1792 der Kaiser und die Kaiserin von Oesterreich nach Mainz kamen, ward er zu dieser beschieden, und erhielt, nach einer langen Unterredung über seine Kunst u. seine bereits erschienenen Compositionen, aus deren allerhöchst eigener Hand eine mit Perlen und Brillanten besetzte Dose zum Andenken. 1793 ward Righini nach Berlin berufen, und sogleich ernannte der Churfürst Sterkel zu dessen Nachfolger im Capellmeister-Amte. Damit gehörte er nun ganz der Kunst an, und alle seine Kräfte konnte er jetzt darin entfalten. Vornehmlich erhielt seine Thätigkeit in der Composition eine viel größere Erweiterung. Er schrieb nun auch bedeutendere Singstücke für die Kirche, Messen, Fugen ꝛc., u. würde mit der Zeit vielleicht ausschließlich sich der Kirchenmusik zugewandt und bei der Fruchtbarkeit seines Geistes unendlich Viel und Großes in ihrem Gebiete geleistet haben, wäre sein Churfürst und Herr nicht durch die mancherlei politischen Umwälzungen jener Zeit genöthigt worden, Mainz zu verlassen, und damit überhaupt eine Störung in seine inneren und äußeren Lebensverhältnisse getreten. Er kehrte nach seiner Vaterstadt Würzburg zurück, wo ihm das Hoforchester zwar Gelegenheit genug gab, seiner Muse zu leben; doch war er, und dem Anscheine nach für lange Zeit, aus einem Wirkungskreise gerissen, in welchem seine ganze Lebensthätigkeit einen so hohen Aufschwung erhalten hatte, daß dieselbe in den Würzburger Kräften schwerlich einen befriedigenden Ersatz finden konnte. Den Titel eines Churfürstl. Capellmeisters führte er immer fort, und auch des Churfürsten Nachfolger bestätigte ihn in seinem Amte, doch nur in der Hoffnung auf bessere Zeiten. Er componirte 4 große Messen; arbeitete dann aber mehr noch für Dilettanten, und setzte eine Menge kleinerer Clavierſachen, welche ein solches Glück machten, daß sie 5 und 6 Mal aufgelegt werden konnten, und nicht blos in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England. Im Jahre 1803 erhielt er noch einen Ruf als Capellmeister des Polnischen Fürsten Cholonieswky; aber er nahm ihn nicht an. Zugleich ward ihm von der Departemental-Gesellschaft für Künste und Wissenschaften zu Mainz das Diplom eines Ehrenmitgliedes zugeschickt. Endlich berief ihn der Fürst Primas als Capellmeister nach Regensburg, wohin desselben Residenz mittlerweile verlegt worden war. Mit der rührendsten Theilnahme ward er in Regensburg empfangen, und in sein künstlerisches Wirken trat auch sogleich wieder ein neues Leben. Um gute Sänger zu haben, gründete er eine öffentliche Singschule, und unter den Canzonetten, Liedern, Arien ꝛc., welche er meist eigens für die Zöglinge dieser Schule schrieb, sind viele, welche wahre Meisterstücke ihrer Art genannt werden müssen. Doch sollte auch dieses neue schöne Verhältniß nicht von langer Dauer seyn: in Folge der wiederholten politischen Umwälzungen mußte er abermals in seine Vaterstadt Würzburg

zurückkehren, und hier starb er am 21sten October 1817. — Sterkel war ein um Verbreitung der Liebe und Bildung für die Musik hochverdienter Mann. Dahin auch nur ging besonders sein Streben als Componist, Lehrer und Director. Eine neue Periode konnte er in der Kunst nicht herbeiführen; dazu war er, hätte er auch sonst die Kräfte besessen, viel zu anspruchslos. Aber imponirte er auch nicht im eigentlichen Sinne des Worts auf die Zeitgenossen und eroberte sich eine entschiedene Parthei, so hat er doch Vielen großen Nutzen, und Allen sicher unendlich vieles Vergnügen gewährt. Unter seinen Compositionen, so weit sie ins größere Publikum gekommen sind, und dieser sind mehr denn 100 aus allen den angeführten Gattungen, müssen besonders mehrere Lieder, Canzonetten, Duette und ähnliche Gesänge beim Clavier, und einige seiner einfach-edeln, gesangvollen, andächtigen Messen, besonders aus seiner letztern Zeit, hier als ruhmwürdig anerkannt werden. Und daß er dem zuletzt so sehr verkannten, hart bedrängten Fürsten Primas von Dalberg sein schweres Alter in treuer Ergebenheit durch Kunst und Anhänglichkeit erheitern half, darf auch nicht minder ihm als Verdienst selbst von der späten Nachwelt noch angerechnet werden. B.

Stern, oder Cymbelstern, s. Cymbel.

Sterzing. Im vorigen Jahrhunderte lebten 2 berühmte Orgelbauer dieses Namens zu Cassel, wahrscheinlich Brüder. Der ältere bauete unter anderen 1702 die Orgel in der Peterskirche auf dem Petersberge zu Erfurt, und 1707 ein Werk in St. Georg zu Eisenach von 58 Stimmen; der jüngere 1706 die Orgel in der Stadtkirche zu Jena von 44 Stimmen, und 1709 eine von 25 Stimmen in der Reglerkirche zu Erfurt.

Stesander, ein Cithariste des alten Griechenlands, aus Samos gebürtig, sang zuerst die pugnas Homeri zu Delphis, und machte auch den Anfang zur Odyssee.

Stesichorus, ein berühmter lyrischer Dichter und Sänger aus Himera in Sicilien, der Erfinder der Epoden, lebte im 6ten Jahrhunderte vor Christus (Olymp. 33, 4 geb.), und starb zu Catania 85 Jahre alt. Sein eigentlicher Name war Tisias; Stesichorus, d. i. Stator choreae, ward er deshalb genannt, weil er das Spielen auf der Cither mit dem Chorgesange vereinigte. Sein außerordentliches Genie bezeichnete auch die Sage, daß eine Nachtigall oder Lerche sich auf des Kindes Mund gesetzt und vortrefflich gesungen habe. Seine Vaterstadt errichtete ihm eine Bildsäule, welche den Namen Porta Stesichoria erhielt. Dr. Sch.

Steuerlein, Johann, geboren zu Schmalkalden am 5ten Juli 1546, war zuerst Stadtschreiber zu Wasungen, dann seit 1580 Canzleisecretär zu Meinungen, seit 1604 Stadtschultheiß daselbst, öffentlicher Notar, Kaiserl. gekrönter Poet und Componist. Er dichtete und componirte viele lateinische und deutsche 4- und 5stimmige Gesänge, 4stimmiger „Christl. Morgen- und Abendsegen" (Lieder), den Choral „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott," ein Benedicite und Gratias, eine 4stimmige deutsche Passion, den 117- und 150sten Psalm, und mehreres Andere dergl., was meist auch gedruckt wurde. Er starb im Mai 1613.

Steyerisch, s. Steierisch.

Stiasny, oder Stiastny, 1) Johann, der Vater, gestorben zu Prag, wo er als erster Oboist im Orchester wirkte, gegen 1788, war einer der vorzüglichsten Meister auf seinem Instrumente im ganzen vorigen Jahrhunderte, der aber durchaus nicht dulden wollte, daß seine Söhne, oder auch nur einer davon, ebenfalls die Hoboe zu ihrem Concertinstrumente wählten;

sie mußten vielmehr Violoncellisten werden. Der ältere von ihnen — 2) Wenzel, wurde geboren zu Prag 1770, und trat schon 1796 in das Orchester. Den Generalbaß und überhaupt die Theorie der Musik studirte er bei dem berühmten Seeger. Von 1802 ohngefähr that er sich, neben seiner Virtuosität auf dem Violoncelle, auch als Componist für dasselbe hervor; schrieb namentlich einige herrliche Duo's und Sonaten. — 3) Franz oder Johann (wir vermögen nicht zu entscheiden, welcher von beiden Vornamen der richtigere ist), der jüngere, der den ältern Bruder hinsichtlich der Virtuosität auf dem Violoncell noch übertraf, ward geboren um 1774, und kam gegen 1800 ins Orchester. Von 1814 bis 1820 sind mehrere gute Violoncellsachen unter dem Namen Stiastny erschienen, auch Lieder, und die meisten mit dem Vornamen Johann auf dem Titel, so gehören dieselben höchst wahrscheinlich diesem jüngern Sohne jenes Oboisten an. Es sind Duette, Variationen ꝛc., in edlem, gediegenem Style, dem Instrumente vollkommen angemessen. Es wäre wünschenswerth, genauere Nachrichten über die Künstler Stiastny zu erhalten. Von 1820 an fehlen uns solche gänzlich, und in Prag lebt unsers Wissens jetzt kein Violoncellist Namens Stiastny mehr. W.

Sticcato, s. Strohfiedel.

Stich, Johann Wenzel, der große Waldhornist, nannte sich italienisch Giovanni Punto. Er wurde als Leibeigner des Grafen von Thun um 1755 zu Tetschen in Böhmen geboren. Der Graf, sein Herr, schickte ihn nach Dresden, u. ließ ihn von Hampel auf dem Horne unterrichten. Dann mußte er nach Prag kommen und bei dem Grafen Dienste thun. Das gefiel dem ehrgeizigen Stich nicht, und um so weniger, als der Graf ihm durchaus nicht erlauben wollte, einen Degen zu tragen, und oft sogar mit der Livrée drohte, wenn sein Humor ihn zu weit gehen ließ. Deshalb entfernte er sich denn einstmals heimlich und ging in Gesellschaft von 4 anderen Künstlern über die Gränze. Der Graf ließ ihm nachsetzen, aber vergebens. Stich hatte seinen Namen ins Italienische übersetzt, und war so allen Nachforschungen glücklich entgangen. Den ersten Dienst erhielt er jetzt beim Fürsten von Hechingen; dann ging er nach Mainz. Der Name Punto ward berühmt, aber der Hornist Punto, weil von Tag zu Tag ein immer größerer Künstler, auch immer stolzer und ehrgeiziger. Da man ihn nicht zum Concertmeister ernennen wollte, verließ er Mainz und wandte sich zunächst nach Würzburg, von hier machte er eine Reise nach Paris. Der Graf Artois nahm sich seiner dort an, und die Concerte, welche er gab, waren stets überfüllt. Die bedeutendsten Summen erwarb er sich. Als er 1785 wieder nach Deutschland zurückkehrte, reiste er nur in seiner eigenen Equipage und überhaupt mit einem bedeutenden Aufwande. Um 1787 stand er einige Zeit in Churtrierschen Diensten zu Coblenz. 1790 verließ er abermals Deutschland u. ging nach Frankreich. Er hatte damals den Ruf eines der größten Waldhornisten Europa's. 1795 ward er Orchesterdirector beim Theater aux variétés amusantes zu Paris. Uebrigens hatte Stich wenig Geschick zur Leitung eines Orchesters, u. jenes Amt war auch nur von kurzer Dauer. Er war lediglich Virtuos, und selbst als Componist für sein Instrument nur ausgezeichnet in Beziehung auf Virtuosität. Seine Hornconcerte, deren er damals schon gegen ein Dutzend geschrieben hatte, mancherlei kleinere Piecen nicht mitgerechnet, sind wohl, in Berücksichtigung der Zeit, die dankbarsten, die je für dieses Instrument componirt worden sind. Auch spielte er viel zu wenig Violine, um ein Orchester leiten zu können, so viele Mühe er sich gab, auch auf diesem Instrumente wenigstens eine Art von Virtuosität zu

erlangen. Die Kunst, womit er das Horn behandelte, setzte dagegen selbst Beethoven in Erstaunen, der ihm zu Gefallen eine Klaviersonate mit Horn schrieb. Die ersten Concerte, welche unter seinem Namen erschienen, waren eigentlich gar nicht sein Eigenthum, sondern nur geringe Umarbeitungen eines Concerts von Stamitz und eines andern von Sterkel. Stich hatte nicht genug an seinem Virtuosenrufe, es drängte ihn, auch als Componist berühmt zu werden oder wenigstens Werke von sich nennen zu können, und dazu war ihm kein Mittel zu schlecht. Nicht anders verhält es sich mit seinen ersten Quartetten, welche bei Siber in Paris erschienen: es waren Umarbeitungen von Rosetti'schen, Michel'schen und Dimmlerschen Quartetten, in Frankreich unbekannt. An dem, was später von ihm gedruckt worden ist, hat er mehr Theil. Er hatte in Paris sich fleißiger mit dem Studium der Setzkunst beschäftigt. Im Ganzen mögen ein Paar Dutzend Werke von ihm gedruckt worden seyn, außer einer Hornschule und den damit in Verbindung stehenden Etuden. 1798 kam er zum zweiten Male aus Frankreich nach Deutschland zurück; hielt sich unter anderen längere Zeit in Wien auf, und ging dann auch einmal wieder nach Prag, und zwar, um es nie wieder zu verlassen. Er starb daselbst am 16ten Februar 1803.

Stichodi, hießen bei den alten Griechen diejenigen Sänger, welche bei dem Absingen ihrer Lieder einen Lorbeerzweig in der Hand hatten.

Stickl, Franz, Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Diessen am Immersee, bildete sich in dem dasigen Kloster und dann auf den hohen Schulen zu Salzburg und Ingolstadt, wo er endlich um 1720 Organist ward und 1742 starb. Die Werke, welche noch von ihm vorhanden sind, bestehen in einem 1721 gedruckten ganzen Jahrgange vierstimmiger Vesper-Psalmen, und einer Sammlung vierstimmiger Messen, welche 1727 erschien.

Stiefel, ist diejenige hölzerne Hülle, in und auf welcher der Kopf eines Zungenmundstücks sich möglichst winddicht befindet. Ihre Höhe und Weite muß von der Art seyn, daß die Zunge des Mundstücks darin frei vibriren kann. Der Stiefel wird auf den Windstock so eingelassen und festgeleimt, daß die Windführung sich möglichst strenge unter der Zunge befindet. Die, welche große Schallstücke zu tragen haben, werden einzeln, die aber, welche nur für kleine Schallstücke, als z. B. im Manuale von 1mal gestr. c bis 3mal gestr. f bestimmt sind, als ein Ganzes angefertigt, welches Ganze dann **Stiefelklotz** genannt wird. Ein solcher hat dann so viel Fächer, als er Schallstücke tragen soll.

Stieler, Johann David, war geboren zu Beresbach in Meißen am 7. Septbr. 1707, und fing, da er viel Lust und Talent zur Musik zeigte, schon in seinem 6ten Jahre an, das Clavier zu spielen. Nachgehends schickten ihn seine Eltern auf die Schule zu Grünhayn. Hier setzte er seine musikalischen Uebungen unter Leitung eines geschickten Organisten fort. 1722 kam er auf die Stadtschule zu Buttstädt. Sein Lehrer in der Musik ward hier der Organist Joh. Tob. Krebs, der ihm auch einigen Unterricht in der Composition ertheilte. Durch Talent u. Fleiß machte er rasche Fortschritte; doch durfte er die Kunst noch nicht zu seinem eigentlichen Berufe wählen; 1727 bezog er die Universität Jena, um Theologie zu studiren. Hier indeß gab ihm das damals daselbst bestehende und blühende sog. Collegium musicum, eine Art Musikverein, viel Gelegenheit, sein musikal. Talent zu üben, und was er schrieb, erhielt so vielen und allgemeinen Beifall, daß er der Lieblingscomponist des Publicums und bei allen Gelegenheiten um ein Product seiner

Muse ersucht wurde. Selbst zur Geburtsfeier des Erbprinzen zu Weimar 1735 mußte er eine Musik für die Collegienkirche, eine Serenade, und eine dritte Composition für jenes Collegium musicum auf ausdrückliches Verlangen verfertigen. So entstanden schon damals eine Menge Serenaden, Cantaten, Festmusiken, Arien u. dergl. Sachen mehr, und es läßt sich denken, daß damit St's Liebe zur Musik u. seinem Entschlusse, ihr vielleicht einst ganz zu leben, ein bedeutender Vorschub gegeben wurde. Jene Geburtstagsmusik erregte eine solche Sensation, daß der Herzog, um sie zu hören, das gesammte Collegium musicum nach Weimar kommen, sie von demselben aufführen ließ, u. dann Componist, Spieler und Sänger reich beschenkte. 1736 endlich erhielt er einen Ruf als Cantor an die Catharinenkirche zu Zwickau, und ward daneben noch zum Schulcollegen ernannt. Nun entfaltete er einen noch immer größeren Fleiß in der Composition. Ziemlich alle Musiken, die in den Kirchen zu Zwickau aufgeführt wurden, setzte er selbst. 1739 ward er Obercantor an der Marienkirche und Lehrer an der vierten Classe der lateinischen Schule. Er starb zu Zwickau gegen 1770, viele Compositionen, namentlich für die Kirche, hinterlassend, von denen freilich nur wenige gedruckt worden sind, die aber auf die musikal. Cultur in Zwickau und dessen Umgegend dennoch einen wohlthätigen Einfluß hatten. L.

Stierlein, Johann Christoph, Componist des 17ten Jahrhunderts, war erst Hofmusikus, u. dann Viecapellmeister des damaligen Herzogs von Würtemberg in Stuttgart, wo er zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (um 1712) starb. Eins seiner Hauptwerke war eine Singschule (Trifolium musicale consistens in Musica theorica, practica et poetica) mit zugefügter Lehre vom Generalbaß, welche er 1691 herausgab. Die Compositionen bestanden meist in Arien, Liedern und andern Gesängen.

Still, ein Beiwort, das sich auf den Charakter einer Orgelstimme bezieht, als: Still-Gedackt, ein Gedact von sanftem Charakter (s. immer den Namen der Hauptstimme).

Stimme. I. Im Allgemeinen. Hier ist Stimme zunächst der Gesammtname für die Töne, die der Mensch mittelst der Stimmorgane zum Zweck der Rede u. des Gesanges hervorbringt. Hierüber sind der folgende und die den Gesang betreffenden Artikel nachzulesen. Dann bezeichnet der Ausdruck jede für sich bestehende Reihenfolge von Tönen in einem Tonstücke. Hat das Tonstück nur eine solche Reihe, so heißt es einstimmig, hat es mehr als eine, so heißt es mehrstimmig, und zwar zwei-, drei-, vier-, vielstimmig, je nachdem es zwei, drei, vier, oder mehr als vier gleichzeitig mit einander gehende Stimmen hat. Die Ausdrücke mehr- und vielstimmig sind also nicht ganz bestimmt; für den letztern kann man einem Tonstücke die genauern Benennungen fünf-, sechsstimmig u. s. w. geben. — Diese Stimmen werden nun nach mehr als einer Rücksicht unterschieden. 1) Nach der Tonlage unterscheidet man hohe und tiefe (höhere und tiefere) Stimmen; erstere enthalten die Diskanttöne, letztere die Baßtöne. Daß diese Unterscheidung nur eine ungefähre ist, folgt schon aus der Relativität der Begriffe von hoch und tief, so wie aus dem sehr verschiedenen Umfange der Stimmen, unter denen einige sowohl höhere als tiefere Töne besitzen, als andere, z. B. die Violine weit höher geht, als die Oboe, dabei aber auch wieder tiefere Töne, als dieselbe, besitzt. Etwas genauer wäre die Unterscheidung in hohe, mittlere und tiefe Stimmen. Zu den hohen würden Pikkolflöten, Flöten, Oboen, Violinen und unter den Singstimmen der Diskant, — zu den tiefen Contrabaß, auch Violoncell und zweites Horn und Fagott (oder beide), Baßposaune, Pauken, unter den Singstimmen

der Baß, — zu den mittleren Klarinetten, auch Bassethörner, Bratsche, oft zweite Violin, Trompeten, auch erstes Horn und Fagott (oder beide), Tenor- und Altposaune, unter den Singstimmen Alt und Tenor zu rechnen seyn; auf der Orgel wären die vierfüßigen und kleinern Register hohe Stimmen, die achtfüßigen mittlere, und die sechszehn- und zweiunddreißigfüßigen tiefe Stimmen zu nennen; doch sind, wie man leicht finden wird, diese Benennungen ebenfalls nicht genau. Was nun den Charakter hoher und tiefer Stimmen betrifft, so sind erstere im Allgemeinen von deutlicherer, schneller faßlicher Intonation (weil die Schwingung hochtönender Körper schneller erfolgt) und deshalb auch geeigneter zu rascher Bewegung, auch ist ihr Klang gewöhnlich schärfer; dagegen sind die tieferen Stimmen im Allgemeinen von aushaltenderem und massenhafterem Klange. Man sehe die einzelnen Artikel. — 2) Nach ihrem Verhältnisse zu einander theilt man die Stimmen eines Tonstücks in Ober-, Mittel- und Unterstimmen; Oberstimme ist die ihrer Lage nach höchste, Unterstimme die ihrer Lage nach tiefste Stimme, Mittelstimmen heißen alle zwischen beiden liegenden Tonreihen; es versteht sich von selbst, daß in zweistimmigen Sätzen von Mittelstimmen nicht die Rede seyn kann. Bei dieser Unterscheidung kommt auf die absolute Tonhöhe der Stimmen nichts an; die zweite Flöte oder Violin, obgleich wir sie oben zu den hohen Stimmen gerechnet haben, kann Unterstimme, ein Singbaß oder das Violoncell u. s. w. Oberstimme seyn. Was den Charakter betrifft, so muß man im Allgemeinen der Oberstimme, als der Reihe der höchsten Töne im Satze, größere Deutlichkeit und Bewegsamkeit zusprechen; sie ist daher geeigneter Hauptstimme zu werden. Die Unterstimme wird dagegen die größere Haltekraft haben, mithin die beste Grundlage für Harmonie abgeben. Ober- und Unterstimme, im Gegensatze zu den Mittelstimmen, Aussenstimmen genannt, haben im Vergleich mit diesen freiern Spielraum; und zwar ist die Oberstimme nach der Höhe, die Unterstimme nach der Tiefe zu unbeschränkt. Die wichtigen Folgerungen hieraus gehören der Compositionslehre an, und sind auch unter den speciellen Artikeln angedeutet. — 3) Nach dem Organ, das die Töne hervorbringt, unterscheidet man zunächst Singstimmen von Instrumentalstimmen. — Die Singstimmen theilen sich dann nach dem Geschlecht des Singenden in zwei Klassen: die männlichen und die weiblichen Stimmen, zu welchen letztern die Stimme der Knaben und Kastraten, wegen ihrer Klangverwandtschaft und Tongleiche, mitgezählt wird. Jede dieser Klassen enthält wieder zwei Arten (Ober- und Unterstimme) u. zwar die weibliche Diskant und Alt, die männliche Tenor u. Baß. Findet man es nöthig, so kann man noch Mittelarten festsetzen, einen ersten, zweiten Diskant u. s. w., Mezzo-Sopran, (zwischen Sopran u. Alt), Contra-Alt (tiefer Alt), Bariton (Mittelstimme zwischen Tenor u. Baß, eigentlich hoher Baß) und sofort. — Die Instrumentalstimmen gehören entweder dem Orchester an, oder selbstständigen Instrumenten. Jene treten in zwei oder drei Hauptgruppen zusammen: die Streichinstrumente u. die Bläser, und unter diesen lassen sich wieder die Blechinstrumente absondern. Unter den selbstständigen Instrumenten sind Pianoforte und Orgel die wichtigsten; über alles dies hat man die einzelnen, jede Klasse u. Art betreffenden Artikel nachzusehen. — Endlich 4) nach ihrem Antheil an der Composition unterscheidet man Realstimmen von bloßen Füllstimmen, Haupt- und Nebenstimmen, Solo- oder Prinzipalstimmen von Ripien oder begleitenden Stimmen, u. s. w. Die nähere Betrachtung gehört der Compositionslehre an; vergl. übrigens die

einzelnen hier angedeuteten Artikel. — In einem abgeleiteten Sinne nennt man auch die Notenblätter, auf denen eine einzelne Stimme oder Parthie notirt ist, Stimmen. ABM.

Stimme. II. Theorie der menschlichen Stimme insbesondere. Wir folgen, vorausbemerkt, bei Betrachtung dieses höchst wichtigen Gegenstandes vorzugsweise den Ansichten des Doctor Liscovius (s. dessen Theorie der Stimme), und verstehen somit im Allgemeinen unter Stimme (Gesangstimme) im objectiven Sinne die Töne, welche der Athem bei seinem Durchgange durch den Kehlkopf hervorbringt. Nicht jedes Geräusch oder Gezisch, welches mit der Kehle oder dem Munde hervorgebracht wird, kann zu der Stimme gerechnet werden, sondern nur wirkliche Töne, die sich durch ein bestimmtes Verhältniß von Höhe oder Tiefe zu erkennen geben. Ganz besonders kommt es aber darauf an, daß diese Töne von dem Athem, d. h. von der in die Lungen eingezogenen Luft, bewirkt werden. Ohne diese Bedingung giebt es keine Stimme, und dies ist das Hauptkennzeichen, wodurch die wahre Stimme von dem, was etwa damit verwechselt werden könnte, zu unterscheiden ist. Nun kann man aber mit dem Athem vermittelst der Lippen und anderer Theile des Mundes, oder auch auf Blasinstrumenten, wirkliche Töne hervorbringen, welche doch keineswegs der eigentlichen Gesangstimme beigerechnet werden. Daher müssen wir von allen übrigen diejenigen Töne wohl unterscheiden, welche der Athem innerhalb des Kehlkopfs erzeugt; denn nur diese verdienen mit dem Namen Stimme belegt zu werden. Uebrigens kann die Stimme nicht nur beim Ausathmen, sondern auch beim Einathmen, also überhaupt bei dem Durchgange des Athems durch den Kehlkopf hervorgebracht werden. Wir umfassen also mit dem Ausdrucke Stimme (in dieser Beziehung als menschliche Gesangstimme) zunächst im Allgemeinen alle diejenigen Töne, welche der Athem bei seinem Durchgange durch den Kehlkopf hervorbringt. Dem zu Folge kann auch die Stimme, als Fähigkeit dieselben hervorzubringen oder im subjectiven Sinne, nur denjenigen Thieren zugeschrieben werden, welche mit Lungen athmen, also den Säugethieren, Vögeln und Amphibien. Das geht jedoch nicht uns an, die wir uns hier lediglich mit der Stimme des Menschen, und zwar in besonderer Rücksicht auf den Gesang zu beschäftigen haben. Indem wir nun derselben sofort auch unsere besondere Aufmerksamkeit widmen, müssen wir, um eine genauere Kenntniß der Sache zu gewinnen, die Betrachtung in folgende specielle Abtheilungen zerfallen lassen. — 1) Die Stimmorgane. Diese sind im Allgemeinen der Kehlkopf (larynx) und seine Theile. Der Kehlkopf selbst hängt oben mit der Wurzel der Zunge und unten mit der Luftröhre zusammen, und liegt in dem vordern mittlern Theile des Halses, vor dem untern Theile des Schlundes. Er wird aus 4 Knorpeln gebildet: dem Ringknorpel, Schildknorpel und den beiden Gießbeckenknorpeln. Diese 4 Knorpel zusammen formen ein beckenartiges Gefüge, in dessen Mitte eine Höhlung ist, welche nach oben u. unten offen steht u. zwar oben weiter als unten, und in ihr ist noch eine Vorrichtung, welche aus 4 sehnigen Bändern besteht, die von vorn nach hinten ausgespannt sind. Zwei derselben, welche die Stimmbänder oder Stimmritzenbänder heißen, u. sehr elastisch sind, entspringen in der Mitte jenes Winkels des Schildknorpels dicht beisammen, und gehen neben einander rückwärts u. aufwärts. Gewöhnlich werden sie als gerade beschrieben; sie haben aber eigentlich ein fast sichelförmiges Ansehen, u. in dieser Form lassen sie eine schmale längliche Spalte zwischen sich, welche hinten enger, vorn aber etwas ausgeschweift u. breiter erscheint.

Dies ist die Stimmritze (glottis). Die beiden andern Bänder oder die sogenannten Taschenbänder, welche schlaffer und weniger elastisch sind, gehen ebenfalls von jenem Winkel des Schildknorpels aus, nur etwas höher als jene und nicht so nahe beisammen. Daher ist auch die Spalte zwischen ihnen um Vieles breiter. Alle 4 Bänder, die Stimm- u. Taschenbänder, sind von der sogenannten Schleimhaut überzogen, die durch ihre Vertiefungen zwischen den beiden Bändern eine Art Sack bildet, der die Taschen des Kehlkopfs heißt. Ferner befindet sich vor der Stimmritze auch noch ein Deckel, der Stimmritzendeckel, Kehldeckel (epiglottis), eine flache, sehr biegsame u. elastische Knorpelplatte, welche auf dem vordern obern Theile des Schildknorpels angeheftet ist, und bei ruhiger Lage gerade in die Höhe steht, bei dem Niederschlucken aber vermittelst der Zunge nach hinten umgebeugt wird, so daß sie auf die Stimmritze zu liegen kommt und diese fest verschließt, damit keine Speisen u. Getränke in sie hineingleiten können. Jene sogenannten Stimm- oder Stimmritzenbänder sind nun eigentlich vorzugsweise das Werkzeug der Stimme oder als das wahre Stimmorgan zu betrachten. Alle übrigen Theile des Körpers, welche etwa damit noch in Beziehung stehen, spielen doch nur eine Nebenrolle; jene Bänder zunächst sind bestimmt, die Stimme selbst und ihre verschiedene Höhe u. Tiefe zu bewirken. Das geschieht nun aber nicht nach Art der Saiten, durch Anspannung und Vibration, sondern nur nach Art der Pfeifen, durch Verengerung oder Erweiterung (s. Charakteristik der menschl. Stimme). Es läßt sich zwar nicht leugnen, daß die Stimmbänder bei Entstehung der Stimme, wenigstens der Bruststimme, ohngefähr so wie Saiten erzittern; allein dieses Erzittern der Stimmbänder, in so genauem Zusammenhange es mit der Stimme steht, ist nicht als Ursache, sondern nur als Wirkung der Stimme anzusehen; denn daß die Stimmbänder in Rücksicht ihrer Wirkung mit Saiten keine Gemeinschaft haben, sehen wir offenbar aus anatomischen Versuchen. Im Gegentheil zeigen diese zugleich, daß es die Stimmritze selbst und ihre verschiedene Weite ist, worauf es bei Entstehung der Stimme und ihrer mannigfaltigen Höhe u. Tiefe ankommt. Durch Zusammenziehung der Stimmritze wird die Stimme höher, durch Erweiterung tiefer. Doch kommt hierbei auch Etwas auf die größere u. geringere Stärke des Athems an. Nimmt diese zu, so wird der Ton höher, weil eine schnellere Luftschwingung entsteht; vermindert sie sich, so wird der Ton tiefer, weil die Luft langsamer schwingt. Daher kommt es, daß man bei sehr hohen Tönen der meisten, bei sehr tiefen der geringsten Kraftanstrengung bedarf. — 2) Eigenthümlichkeiten und Arten der Stimme. Hierüber sehe man die Artikel Charakteristik, Eigenschaften und Register der Stimme, wie dann die über die dort noch besonders hervorgehobenen speciellern Gegenstände. — 3) Mechanismus der Stimme. Mit diesem verhält es sich also: die Höhe u. Tiefe der Stimme beruht, wie oben bemerkt, überhaupt auf der verschiedenen Weite der Stimmritze. Die Stimmritze kann nun erstens erweitert werden durch Erweiterung des ganzen Kehlkopfs überhaupt. Zu diesem Endzwecke werden die Aufhebemuskeln des Kehlkopfs erschlafft, die herabziehenden hingegen angespannt. Auf diese Art wird der ganze Kehlkopf herabgesenkt und weniger zusammengedrückt, so, daß seine Knorpel vermöge ihrer Elasticität sich etwas von einander entfernen, und dadurch seinen innern Raum erweitern. Bei den obern Tönen ist es umgekehrt. Hier werden die herunterziehenden Muskeln des Kehlkopfs erschlafft, die aufhebenden hingegen angespannt. Dadurch werden die Knorpel des Kehlkopfes von allen Seiten zusammengedrückt, u. der ganze innere Raum des letztern, folglich auch seine Oeffnung verengert; denn durch die Wirkung

dieser Muskeln wird der Kehlkopf nach oben und in die Länge gezogen. Daher pflegt man bei hohen Tönen wohl den ganzen Kopf in die Höhe zu strecken. Jeder weiche und elastische Kanal aber wird sogleich verengert, sobald man ihn in die Länge zieht; läßt die Ausdehnung nach, so verkürzt u. erweitert er sich. So trägt schon die gesammte Bewegung des ganzen Kehlkopfs überhaupt zum Steigen u. Fallen der Töne bei; mehr aber noch beruhet dieses auf der Bewegung der Stimmbänder und ihrer Muskeln. Es giebt nämlich hierzu gewisse kleine Muskeln, wodurch die Stimmbänder einander genähert, u. andere, wodurch sie von einander entfernt werden können. Dieses ist der Mechanismus bei den Tönen der Bruststimme. Zu den Fistelntonen wird außerdem noch die gleichzeitige Ausspannung der Bänder erfordert, zu welchem Behufe wieder eigene Muskeln bestimmt sind. Bei der Bruststimme kann jene Ausspannung der Stimmbänder nicht wohl statt finden; es werden hierbei nämlich die Stimmbänder mehr von einander entfernt, und durch die Muskeln, durch welche dieses geschieht, werden jene Bänder zugleich auch erschlafft. Daher auch der große Unterschied zwischen der Brust- u. Fistelstimme. Weiteres s. auch in den Art. Charakteristik u. Schallmündung d. m. St. — 4) Verschiedenheit der Stimme in physiologisch-akustischer Hinsicht. Eine solche Verschiedenheit bemerken wir zunächst rücksichtlich des Umfangs der Stimme. Mancher Mensch kann 2, 3 Octaven, ein anderer wieder kaum 1 Octave hervorbringen. Der Grund hievon liegt lediglich in der verschiedenen Nachgiebigkeit des Kehlkopfs u. seiner einzelnen Theile, die nun entweder angeboren oder durch Uebung erlangt ist. Je nachgiebiger u. biegsamer der Kehlkopf ist, desto mehr läßt er sich erweitern und verengen und desto größer ist also auch der Umfang der Töne. Die umgekehrte Ursache giebt auch die umgekehrte Wirkung. Daher haben jüngere Personen u. Frauenzimmer, um ihres zarteren Körperbaues willen, meistens einen größeren Stimmumfang, als ältere Personen u. Männer. Die Stärke der Stimme hängt nicht sowohl vom Kehlkopfe, als vielmehr von Beschaffenheit der Brust ab. Wer eine große und starke Brust besitzt, dem muß natürlich auch ein stärkerer Luftstoß zu Gebote stehen, und dieser bedingt die Kraft. Dann trägt aber auch die Mund- u. Nasenhöhle, die Resonanz der menschlichen Stimme, Vieles zu deren Stärke bei. Je größer und geräumiger nämlich dieselben sind, desto stärker ist auch die Stimme. Uebrigens schallen hohe Stimmen immer weiter als tiefe. Die verschiedene Lage oder Höhe und Tiefe der Stimmen gründet sich auf die verschiedene Weite des Kehlkopfs (s. oben). Daher jenes Merkmal der Baßstimme, welches unter dem Namen des Baßknotens oder Adamsapfels bekannt ist, und darin besteht, daß der Schildknorpel, wegen seiner größeren Ausbreitung, mehr als gewöhnlich hervorragt. Die Verschiedenheit des Wohlklanges hat ihren Grund in der Verschiedenheit der Ebenmäßigkeit und gleichmäßig gewölbten Bildung der Organe; und die Verschiedenheit der Gewandtheit der Stimme in der Verschiedenheit der leichten Bewegbarkeit des Kehlkopfs und seiner Muskeln; mehr oder weniger rein singt der Mensch, erstens je nachdem er ein mehr oder weniger gut ausgebildetes musikalisches Gehör (s. d.) hat, und dann zweitens, je nachdem sein Kehlkopf und dessen Muskeln, überhaupt seine Stimmorgane mehr oder weniger Festigkeit und Sicherheit in der Bewegung besitzen und durch keinerlei Einflüsse von Außen darin gestört werden. Betreff der Verschiedenheit der Stimmen nach Alter u. Geschlecht des Menschen s. man die Art. Mutation und Castrat. Endlich besitzt auch nach Verschiedenheit der Länder und Volkerschaften die Stimme ihre gewisse Eigenheiten. Wie

der ganze Mensch, behauptet auch die Stimme einen gewissen klimatischen u. Nationalcharakter. Doch ist diese Verschiedenheit größer zwischen südlichen und nördlichen, als zwischen östlichen und westlichen Nationen, vielleicht aus dem Grunde, weil Oerter von einerlei geographischer Breite auch einerlei Klima haben. Die südlichen Stimmen haben meist mehr Weichheit u. Sanftheit, auch Ausdruck denn die nördlichen. Es läßt sich ein physischer u. moralischer Grund dafür annehmen; ein moralischer, weil die Stimme als unmittelbarer Ausdruck des Gemüths nothwendig auch mit dem Nationalcharakter übereinkommen muß, und der Südländer ist durchgehends weit regsamer, leidenschaftlicher und überhaupt weicherer Natur, als der Nordländer; ein physischer, weil Organisation, Beschäftigung, kurz alles Aeußerliche, worin der Mensch besonders in seinen Entwickelungsperioden lebt, auch einen unabweislichen Einfluß übt auf die Bildung aller seiner inneren Organe und also auch die der Stimme. Sanfter u. lieblicher sind die Formen des Südens, sowohl in der todten als lebendigen Natur, kräftiger hingegen sind die Umrisse des Nordens und fester der innere Zusammenhang der Massen. Auch mit mühsamerer und angestrengterer Arbeit muß der größte Theil der Nordbewohner seinen nothdürftigen Unterhalt gewinnen, während der Südländer meist spielend und fast ohne alle Anstrengung seine Nahrung aus den freigebigen Händen der Natur empfängt. Und alles das muß nothwendig eine Einwirkung haben auf die Stimme, wozu außerdem noch kommt, daß der Südländer und besonders der Italiener durch Sitten u. Gebräuche, Cultus und viele andere Dinge noch von Jugend auf eine größere Gesangsübung erhält, welche unausbleiblich der Stimme einen höheren Grad von Bildung und Wohlklang verschafft. Endlich enthält der nördliche Luftkreis in der Regel ein Uebermaaß von Sauerstoffgas, der die Eigenschaft besitzt, die Stimmorgane in einen katarrhalischen Zustand zu versetzen, u. durch einen anhaltenden Einfluß dieser Luftgattung kann ein solcher Zustand leicht habituel werden und eine bleibende Rauhheit, wenigstens in einem gewissen Grade, veranlassen. Die südliche Atmosphäre hingegen ist reichhaltiger an Wasserstoffgas, das jenem Nachtheile des Sauerstoffgases gerade entgegenwirkt, und also wohl viel zu der Weichheit der südländischen Stimmen beitragen kann. Viel über den klimatischen Einfluß auf die Stimme ist auch schon in der „Cäcilia" von Weber u. Anderen geschrieben worden. — 5) Psychisches Verhältniß der Stimme. Die Beziehungen der menschlichen Stimme zur gesammten Geistigkeit des Menschen erkennen wollen, erfordert nothwendig eine sorgfältige Trennung des Begriffs von Sprache u. Stimme. Sprache ist der Ausdruck des Innern durch Hervorbringung gewisser artikulirter Laute, mittelst Bewegung u. Zusammenstoßen sowohl des ganzen Mundes, als seiner einzelnen Theile; nicht so — wie wir gesehen haben — die bloße Stimme. Sprache u. Stimme brauchen auch nicht immer zusammen zu seyn. Der Mensch kann singen ohne Worte, und er kann auch sprechen, ohne eigentliche Stimmtöne dabei von sich zu geben. Uebrigens dienen beide, die Sprache sowohl als die Stimme, zur äußern Mittheilung oder Offenbarung unsers Innern, indeß mit dem Unterschiede, daß die Sprache an sich ist das Zeichen des denkenden Verstandes, u. die Stimme an sich der Ausdruck des fühlenden Herzens. Es lassen sich durch bloße Worte zwar in der Schriftsprache allerhand Gemüthszustände schildern und darstellen, doch lediglich nur mittelst der Reflexion, und in einem gewissen Grade von Unbestimmtheit. Die viva vox — sie allein geht unmittelbar zu Herzen, denn sie kommt unmittelbar vom Herzen. Daher, weil die Stimme an sich einzig und allein die Sprache oder das Ausdrucksmittel der Seelenwelt ist, haben wir sie auch

mit manchen Thieren der höheren Gattung gemein, und wird sie, sobald sie zu bestimmter Articulation übergeht, ausschließliches Eigenthum höherer Vernunftwesen. Die Stimme ist das Instrument der innersten Natur und ihr Concert ein Wettkampf himmlischer Kräfte; sie ist das eigentliche Musikalische der Rede, hat daher auch alle Eigenschaften, welche wir der Musik überhaupt als solcher zuschreiben, und so können wir denn auch hier betreff alles Weiteren, was wohl noch über den psychischen Charakter der Stimme beizubringen wäre, getrost verweisen auf jene Artikel, welche von den Beziehungen der Musik zu den verschiedenen Vermögen des menschlichen Geistes handeln (s. Musik, bes. IV. u. V.). — 6) Stimmpflege. a. Krankheiten der Stimme und Stimmorgane. Obgleich die Krankheitslehre des menschlichen Stimmorganismus für den Sänger von höchster Wichtigkeit ist, so würde doch hier eine vollständige Darlegung dieser Lehre zwecklos seyn. Die allermeisten Zufälle der Stimmorgane bilden nicht einzelne für sich bestehende Krankheiten; sie sind in der Regel Symptome oder Bestandtheile anderer zusammengesetzter Krankheiten, und können demnach nicht wohl für sich allein, sondern nur in Verbindung mit diesen abgehandelt werden. Der practische Sänger und Gesangsdilettant würde durch eine vollständige Darlegung einer solchen Krankheitslehre als Nichtarzt wenig gewinnen, da er in bedeutendern und verwickeltern Fällen vernünftiger Weise einen erfahrenen Arzt zu Rathe ziehen wird. Es mögen daher nur die wenigen und leichtern Fälle in Besprechung gezogen werden, und auch diese nur in so weit, als erfahrene Aerzte eine solche Besprechung für den Nichtarzt als zweckmäßig erachtet haben. (S. Theorie der Stimme von Liscovius. Aerztlicher Rathgeber für Musiktreibende v. K. Sundelin. — Hunnius, Arzt für Sänger und Schauspieler.) Einer der gewöhnlichsten krankhaften Zustände, welche die Stimme betreffen können, ist die Heiserkeit, wobei die Stimme besonders an Klang, Deutlichkeit, und Bestimmtheit des Tones mehr oder weniger verliert. Die Entstehung der Heiserkeit ist oft katarrhalisch, und in diesem Falle ist dasselbe Verhalten anwendbar, welches bei dem Katarrh beschrieben werden wird. Oft rührt die Heiserkeit von zu vielem Sprechen oder Singen her, und hat dann ihren Grund in der dadurch erzeugten Trockenheit des Kehlkopfs und Abspannung seiner Muskeln. Ruhe und Schonung der Stimme ist hier das Nöthigste, was man zu thun hat, damit jene Theile wieder Zeit gewinnen, gehörige Kraft und Feuchtigkeit zu sammeln, wozu man noch durch Anwendung gelind-weichender und anfeuchtender Mittel beitragen kann, wie z. B. durch Gurgeln mit lauem Fliederthee und Honig. Sehr oft ist die Heiserkeit auch eine Folge fehlerhaften Tonansatzes; wird der Vocalton nicht mit gehöriger Athemöconomie erzeugt, wird der Ton mehr durch Aushauch von der Lunge aus, als durch ruhigen Athemabfluß hervorgebracht, so wird die nöthige Feuchtigkeit von den Stimmbändern hinweggetrieben, und ein Reiz im Organe fühlbar, welcher ein öfteres Aufhusten herbeiführt; dieses Aufhusten nimmt der Stimme das Saftige, Geschmeidige, und kann die Stimmorgane vor der Zeit zerstören, und selbst der Brust höchst nachtheilig werden. Die Heiserkeit vom Genusse sehr fetter Speisen u. Getränke verliert sich allmählig, nach Entfernung dieser Fettigkeiten. Noch kommt die Heiserkeit als Symptom größerer Krankheiten, namentlich als Symptom der Schwindsucht, vor. Doch davon kann hier nicht die Rede seyn, weil dies zu weit in die Lehre von diesen Krankheiten eingreifen würde. Nur so viel ist noch zu erinnern: Wer der Heiserkeit öfter und bei jeder geringen Veranlassung, bei jeder leichten Anstrengung der Stimme, unterworfen ist, hat ernste Ursache, für seine Brust besorgt zu seyn, und Alles, was derselben gefährlich werden

kann, zu vermeiden. Denn diese öfters wiederkehrende und anhaltende Heiserkeit verräth immer, wo nicht entschiedene Schwindsucht, doch wenigstens einen hohen Grad von Schwäche der Brust, und Anlage zu allen daher rührenden Krankheiten. Mit der Heiserkeit ist gewöhnlich zu gleicher Zeit noch ein zweiter Fehler der Stimme verbunden: nämlich Rauhigkeit derselben, welche in zu sehr vermehrter oder verminderter Feuchtigkeit der Luftwege, und in angeborner oder durch Krankheit erzeugter Unebenheit dieser Flächen ihren Grund haben kann. Die Veranlassung dazu ist öfters katarrhalisch, kann aber auch von zu vielem Sprechen oder Singen, von fetten Speisen u. Getränken, oder auch von scharfen Flüssigkeiten herrühren. Rauhigkeit der Stimme von zu großer Anstrengung der Organe, erfordert vor Allem die möglichste Schonung der Stimme; sie erholt sich dann gewöhnlich in einiger Zeit von selbst wieder. Unterstützen kann man sie hierin durch gelinde reizende und anfeuchtende Mittel. Als bewährte Hausmittel sind zu nennen: Eidotter mit Zucker und etwas Medoc; der Zuguß von Rum wirkt nicht auf jedes Organ vortheilhaft; erzeugt vielmehr einen unangenehmen Reiz zum Husten; Honig, Reglise in geringer Quantität genossen, wirkt ebenfalls zweckmäßig; doch kann durch diese Süßigkeiten eine Verschleimung des Magens leicht herbeigeführt werden. Thee mit Zucker, wirkt auf einige Organe wohlthätig, erzeugt aber nicht selten auch bei Sängern noch größere Rauhigkeit und Sprödigkeit der Stimme; in solchen Fällen ist das Gurgeln mit warmem Fliederthee, und das Einathmen des Theedampfes zu empfehlen. Höchst wohlthätig ist nach dieser innern Anregung der Stimmorgane das Waschen des Halses mit lauem Wasser u. nach gehöriger Abtrocknung die Reibung desselben mit einem wollenen Tuche. Ist das Stimmorgan durch zu starke Anstrengung ausgetrocknet, sind die Stimmbänder ihres nöthigen Schleimes beraubt, so wird dieser Schleim durch künstliche Mittel selten vollkommen ersetzt; als einfachstes und sicher wirkendes Mittel ist Folgendes zu empfehlen: Man kaue ein Stückchen hartes Brot oder Semmel so lange, daß ein flüssiger Brei entsteht; schlucke diesen Brei langsam hinunter u. trinke einige Schlucke mäßig kaltes Wasser nach; dies einfache Mittel wird von den meisten Sängern als höchst bewährt angewendet und verfehlt nie die gewünschte Wirkung. — Scharfe geistige Getränke, Branntwein, Rum u. dgl. sind, vermöge ihrer zusammenziehenden Wirkung, ganz vorzüglich dazu geeignet, Rauhigkeit der Stimme zu veranlassen, wie man sehr häufig bemerken kann. Wer sich dieselbe auf diese Art zugezogen hat, dem ist nichts Besseres zu rathen, als daß er sich ferner davor in Acht nehme, wenn ihm anders an Erhaltung seiner Stimme ernstlich gelegen ist; namentlich sey eben der Sänger in Auswahl des Biers vorsichtig; es ist eine thörichte Ansicht, wenn namentlich Bassisten den starken Genuß des Biers anpreisen; der Klang der hohen u. Mittel-Töne wird durch den starken Genuß dieses Getränks stets gefährdet, die tieferen Töne gewinnen oft scheinbar an Fülle, werden aber in der Regel barsch und hart. Bei angeborener Rauhigkeit der Stimme, wohin auch die klimatische Rauhigkeit gehört, welche vorzüglich im Norden fast endemisch ist, läßt sich wenig zur Verbesserung thun. Nur durch richtigen Tonansatz und vorsichtiges Solfeggiren kann man hier noch einigermaßen nachhelfen. — Der Katarrh rührt meistens von Erkältung her, u. erfordert demnach zu seiner Heilung ein warmes Verhalten in Verbindung mit Schweiß treibenden Mitteln. Dahin gehören warme Getränke, vorzüglich Fliederthee, Melissenthee u. s. w. welche man bekanntlich öfters durch Fliedermus u. dergl. verstärkt. Dasselbe gilt in der Hauptsache auch von dem katarrhalischen Husten, von dem katarrhalischen Halsweh, von der

katarrhalischen Anschwellung der äußeren und inneren Drüsen des Halses, der Mandeln, des Zapfens; nur daß bei diesen örtlichen Uebeln des Halses zugleich auch örtliche Mittel zu Hülfe genommen werden können. Bei jenen inneren Affectionen des Halses dient Gurgeln mit Flicderthee, Honig u. Aehnl. Liegt das Uebel tiefer im Halse, so daß es durch Gurgeln nicht erreicht werden kann, so muß man dagegen die Dämpfe des Thee's in den Hals einziehen. Aeußerlich wendet man, besonders bei Anschwellungen der mehr nach außen liegenden Drüsen, Kräuterkissen von Chamillen an; überhaupt aber muß man den Hals, sowohl bei Tage, als des Nachts warm halten. Am zweckmäßigsten sind hierzu wollene Umkleidungen und Waschungen der Brust u. des Halses mit lauem Branntweine. Engbrüstigkeit, Kurzathmigkeit, wenn sie blos in Schwäche der Brust gegründet ist, erfordert ärztliche Hülfe, jedes Hausmittel könnte schlimme Folgen herbeiführen, doch ist nicht zu leugnen, daß, bei übrigens regelmäßigem Baue der Athemorgane, eine naturgemäße Ausübung des Gesanges unter Leitung eines physiologisch gebildeten Gesanglehrers ganz wesentlich zur Stärkung der Athemorgane beitragen kann. — b Reservation der Stimme. Wir haben in diesem Theile unsers Aufsatzes bis dahin wenigstens in Uebersicht erfahren, wie sich namentlich der Sänger im Zustande der kranken Stimme zu verhalten hat. Vieles für unsern diesseitigen Gegenstand, die Erhaltung u. Schonung der Stimme, geht daraus von selbst hervor, u. wir fügen somit nur noch Folgendes hinzu. Eine der ersten Regeln, seine Stimme zu schonen und zu erhalten, bezieht sich auf den Zustand während u. dann die Art des Singens selbst. Nie singe man in einem kränklichen Zustande, zumal der Stimmwerkzeuge; ferner singe man nie unmittelbar nach starkem Laufen, Reiten, Tragen oder ähnlichen körperlichen Anstrengungen, weil man alsdann seiner Stimme nicht ganz mächtig, diese schwankend, unrein und keuchend ist, was ohnedem für sie überhaupt sehr nachtheilige Folgen haben kann; drittens singe man nie kurz vor oder nach der Mahlzeit, denn in beiden Fällen geschieht es auf Unkosten der Stimme und der Gesundheit überhaupt; viertens spreche und singe man nie zu anhaltend, es entsteht sonst ein Kitzeln, Brennen, Stechen oder dergl. im Halse oder in der Brust, was allemal die Uebergangsmerkmale in einen krankhaften Zustand sind; während des Gesanges stehe man frei, nichts vor dem Munde, was das freie Ausströmen der Luft hindern und somit die Brust schwächen u. auch den augenblicklichen Ton dämpfen könnte; die Brust muß immer frei herausgehoben seyn, damit die Lungen sich erweitern, dadurch der Athem sich verstärkt u. so überhaupt der Gesang mehr Leichtigkeit erhält; niemals oder doch nur höchst selten auch dürfen die äußersten Gränzen der Stimmkraft berührt werden, ein öfteres Wiederholen dieses Ueberschreiens könnte den schnellen gänzlichen Verlust der Stimme zur Folge haben; ferner singe man eben so wenig an einem zu kalten, als an einem zu heißen Orte, die sonst dauerhafteste Stimme kann dadurch ruinirt werden, weil durchaus kein Verhältniß statt findet zwischen dem Wärmegrade der ausströmenden und eingeathmeten Luft; im Essen und Trinken muß ein Sänger mehr als jeder Andere, und blos um seines köstlichsten Gutes, der Stimme willen, Maaß halten, vornehmlich der Tenorist, Discantist und Altist, der Baß verträgt schon mehr; hinsichtlich der Wahl der Speisen und Getränke halte er sich an die leichteren und milderen, und vermeide alle große Fettigkeiten, selbst fettes Obst, Nüsse ꝛc., alle scharf geistigen Getränke ꝛc.; der Rauchtaback ist bei nicht zu starkem Gebrauche der Stimme nicht schädlich, ja er kann im Gegentheile derselben sogar von wesentlichem Nutzen seyn, indem er die Verschleimungen in den Luftwegen ab-

sondert und so die Stimme reiner und heller macht; der Schnupftabak aber verstopft die Kanäle, hindert somit den Resonanz des Tones, macht diesen also nothwendig schwächer und sollte deshalb von jedem Sänger möglichst vermieden werden; kleiden muß sich der Sänger möglichst gleichmäßig warm, damit er sich weder erhitze noch erkälte, was Beides sehr nachtheilig auf die Stimme wirkt; aber auch leicht und bequem müssen und besonders die beim Singen thätigen Theile, als Hals u. Brust bekleidet seyn, damit sie sich frei und ungehindert bewegen können, und durch Zusammenpressungen nicht vielleicht auch auf die Gesundheit überhaupt schädlich zurückwirken; die Uebung von Blasinstrumenten unterlasse der Sänger, er strengt dadurch seine Brust an, deren Kräfte doch lediglich der Stimme gehören; endlich hat er große Sorgfalt zu verwenden auf die Erhaltung der Zähne. Durch Nichts mehr, als durch Verderbniß und Ausfallen der Zähne verliert die Stimme an Resonanz, und dieser Verlust wird um so empfindlicher und merkbarer, als damit zugleich auch ein Mangel an deutlicher Articulation in der Aussprache verbunden ist. Alles was den Zähnen schaden kann, hat daher der Sänger streng zu unterlassen. So Viel genüge hier über die Theorie der menschlichen Gesangstimme.

Stimme. III. In Beziehung auf Orgelbau wird das Wort Stimme auch schlechtweg gebraucht für Orgelstimme oder Orgelregister, was gleich ist mit Pfeifenchor, d. h. die Gesammtheit der zu einer Stimmgattung gehörigen Pfeifen. Solche Orgelstimmen sind zunächst entweder authentische oder abgeleitete. Authentisch können sie heißen, wenn sie selbstständig der Orgel allein angehören und kein anderes in der Natur schon vorhandenes Tonorgan (Instrument oder Stimme) dadurch nachgeahmt werden soll; abgeleitet, wenn diese Nachahmung wirklich dabei statt findet. So sind Mixtur, Sesquialtera, Principal, Regal ꝛc. authentische Stimmen; Vox humana, Violon, Posaune, Trompete, Flöte ꝛc. aber abgeleitete. Nach dem, was in den einzeln zum Orgelbau gehörigen und namentlich in den Artikeln Orgelpfeife u. Orgeldisposition über diesen Gegenstand bereits gesagt worden ist, können wir uns ganz kurz fassen, u. um so mehr zwar, als jeder besonderen Stimme auch ein besonderer Artikel gewidmet wurde, in welchem sich das Nöthigste über ihre Natur und Wesenheit findet. Fügen wir daher nur noch Folgendes im Allgemeinen hinzu. In technischer Hinsicht theilt man die Orgelstimmen ein: in Labial-, Zungen- und gemischte Stimmen. Was Labialstimmen u. Zungenstimmen sind, besagen die Artikel Labial- und Zungenwerk; unter gemischten Stimmen versteht man alle mehrchörigen (s. Chor) oder solche, bei deren Gebrauch auf einer Taste nicht blos der eine, derselben ursprünglich angehörende, sondern auch noch andere consonirende Töne (Terz, Quinte) mit erklingen. Dahin gehören alle Arten von Mixturen (s. d.). Man beabsichtigt, durch gemischte Stimmen den Klang der Orgel zu verstärken und ihre Kraftfülle zu vermehren. Es ist daher der mäßige Gebrauch derselben nicht ganz zu verwerfen; jeder Mißbrauch und Ueberfluß freilich schadet. Im vollen Werke sollen die gemischten Stimmen durchaus nicht vorschreien. Man kann dem etwas vorbeugen durch Annahme einer weiten Mensur. Ferner muß die Mischung dem von dem Zusammenklingen zweier Töne akustisch erzeugten dritten Tone entsprechen. Ein anderer Grund als dieser läßt sich für die gemischten Stimmen wohl nicht auffinden, gegen dieselben aber, wenn sie häufig angewendet werden, gerechte Klagen führen. Ueber die Mischung der einzelnen Stimmen das Nähere in deren Artikeln.

Stimme. IV. Endlich nennen auch Einige den Stimmstock der

Bogeninstrumente die Stimme derselben, als gleichsam die Seele des Tons, S. Stimmstock. N. u. Sch.

Stimmeisen, ist ein linealartiges, etwa ½" breites und ¼" starkes. 1' langes Eisen, das zum Stimmen der Zungenpfeiffen benutzt wird, um damit die Krücken auf- oder abwärts zu treiben. Es ist zweckmäßig, es auf einem Ende seiner schmalen Seiten scharf abkanten zu lassen, um damit die Köpfe aus den Stiefeln herausheben zu können.

Stimmen, s. Stimmung.

Stimmenchor. Hierunter werden alle diejenigen Orgelstimmen verstanden, welche aus einerlei Mensur und Struktur gearbeitet werden und gleichen Charakter haben. Offener Stimmenchor besteht daher aus lauter Stimmen, deren Pfeifen nicht gedeckt sind, ihm entgegen steht der gedeckte Stimmenchor. Ein solcher Chor darf in Progression der Stimmen keine Lücken haben; es darf z. B. nicht Pr. 8 und 2' ohne dazwischen noch 4' zu haben, nicht Quinte 5⅓ und 1⅓ ohne dazwischen 2⅔' ꝛc. zu haben, disponirt werden; auch müssen die Quint- u. Terzstimmen (ungeradefüßige Stimmen) mit den geradefüßigen Stimmen im richtigen Verhältnisse stehen, z. B. zu Principal 16' die Quinte 5⅓, Tertie 3⅕ ꝛc.

Stimmflöte, Stimmpfeife, ist eine aus Holz verfertigte Pfeife, bestimmt zur Uebertragung eines bestimmten Tones; zu dem Zwecke ist sie mit einem am äußersten Ende rauhbelederten Stöpsel versehen, der sich winddicht im Innern der Pfeife an ihre vier Wände anschließt, u. auf- u. abwärts geschoben werden kann; an diesem befindet sich, durch Querstriche u. Buchstaben (Benennung der Töne), die chromatische Scala nach mathematischen Grundsätzen so genau verzeichnet, daß, wenn die Pfeife angeblasen und der Stöpsel dabei von Strich zu Strich (Grad zu Grad), vom äußersten Ende desselben an bis zum letzten Grade hin in die Pfeife geschoben wird, die Töne der chromatischen Tonleiter aufs Vollkommenreinste angegeben werden, nach welchen Tonangaben die Orgelbauer in älteren Zeiten, indem sie dieselbe auf eine Lade stellten und vom Orgelwinde anblasen ließen, entweder die rechte Tonhöhe (Stimmton) in die Orgel brachten, oder auch die Orgel wohl ganz darnach zu stimmen pflegten, wovon sie ihren Namen erhielt. Ebenfalls benutzte man sie zur Uebertragung der rechten Tonhöhe in besaitete Tasteninstrumente. Da sie zu dem Zwecke aber mit dem Munde angeblasen werden mußte, ein stärkeres oder schwächeres Anblasen derselben einen höheren oder tieferen Ton erzeugte, so erkannte man ihre Unvollkommenheit zu diesem Gebrauche sehr bald, weshalb sie von der Stimmgabel verdrängt wurde. S. auch Stimmpfeife und Stimmung. a.

Stimmführer, auch Concertist genannt, bei größeren Chören der Erste bei jeder Stimme, oder Stimmengattung, der eine gewisse Verantwortlichkeit für das richtige Einsetzen, Takthalten ꝛc. seiner Stimme trägt. So hat der Sopran, Alt, Tenor und Baß seinen Stimmführer oder Concertisten, dem die übrigen Chorsänger in Allem, was zur Execution des Tonstücks gehört, folgen. Nöthigenfalls muß derselbe auch für seine Stimme taktiren.

Stimmgabel, ein aus Stahl gabelartig zweizinkig gearbeitetes, unten mit einem Stiele von gleicher Masse versehenes Instrument, das, wenn seine beiden Zinken in tremulirende Bewegung gebracht werden, einen Ton hell und klar angiebt. Dies geschieht dadurch, daß man es an seinem Stiel anfaßt, mit einem der Zinken gegen einen Körper schlägt und den Stiel desselben schnell auf einen festen Körper, am besten auf den Resonanzboden

eines Tasteninstrumentes (s. aber auch Resonanzboden) setzt. Zweck desselben ist, durch seine Tonhöhe ein Instrument in rechter Tonhöhe einstimmen zu können. Gewöhnlich werden die St. so abgestimmt, daß sie entweder in 1mal gestr. a oder in 1mal gestr. c stehen, und heißt erstere A- u. letztere C-Gabel. S. im Uebrigen auch Stimmung.

Stimmhammer, ein ganz wie ein Hammer geformtes Instrument aus Eisen, mittelst welches die Wirbel in Tasteninstrumenten umgedreht werden, um die Saiten höher oder tiefer zu stimmen (zu spannen). Daher der Name. Der eigentliche Hammer muß seyn, um die Wirbel nöthigenfalls festzuschlagen. Zum Umdrehen derselben ist unten im Stiel ein vierkantiges Loch, in welches das obere Ende der Wirbel paßt. Gut ist, wenn dieses Loch unten weiter als oben ist; alsdann kann der Stimmhammer leichter zu jeder Art von Wirbeln gebraucht werden. Um die Oese oder Schleife zu drehen, womit die Saiten an den Einhängestift gehängt werden, befindet sich über dem Hammer noch ein kleiner Haken. Gewöhnlich legt der Instrumentenmacher zu jedem seiner Instrumente einen eigenen, besonders dazu passenden Stimmhammer. g.

Stimmhorn, ist ein zum Stimmen der metallenen Labialpfeifen bestimmtes Instrument. Es wird von Messing an dem einen Ende breit, am anderen Ende spitz auslaufend u. trichterförmig gearbeitet; zwei solche Trichter befinden sich an einem hölzernen Stiele, von dem der eine mit seiner concaven, der andere mit seiner convexen Seite an demselben befestigt ist. Soll eine Pfeife im Tone erhöht werden, so wird sie mit der spitzzulaufenden Seite erweitert, soll ihr Ton tiefer werden, so wird die breite Seite desselben auf die Pfeife gesetzt und diese durch Drehen oder Schlagen mit dem Stimmhorne, so viel als nöthig ist, oben verengt. Da die Pfeifen in einer Orgel von verschiedener Größe sind, so muß der Orgelbauer auch Stimmhörner von so verschiedener Größe haben, damit er jede metallene Pfeife zu stimmen im Stande ist. Beim Stimmen darf jedoch die Pfeife nicht mit der Hand festgehalten werden, weil sie sonst warm und dadurch höher im Ton wird. Stimminstrumente der Art, wenn sie an keinem Stiele befestigt sind, heißen Stimmkappen, u. kann eine einzelne solcher Kappen sowohl zur Erweiterung, wie auch zur Verengung der Pfeifen benutzt werden. Stimmhörner sind nur zur Stimmung kleinerer, Stimmkappen aber zur Stimmung größerer und großer Pfeifen bestimmt.

Stimmkeil, ist ein hölzerner kleiner Keil, womit beim Stimmen einer Orgel, in Ermangelung eines Gehülfen, diejenige Taste niederwärts gehalten wird, deren Pfeifen man stimmen will; und dann ein mit Tuch oder Leder überzogener Keil, der beim Stimmen der mehrchörigen Clavierinstrumente zwischen die Saiten gesteckt wird, um diese zu dämpfen, wenn eine andere zu demselben Chor gehörige allein gestimmt werden soll.

Stimmkrücke, s. Krücke. Sehr zu berücksichtigen ist der vom Professor Töpfer im ersten Nachtrage zu seiner Orgelbaukunst (s. S. 86—90) gemachte Vorschlag, den Stimmkrücken eine gerade und massive Krücke zu geben, mit der den Zungen ein fester Vibrationspunkt gegeben werden soll und wodurch ihre Stimmung eine größere Dauer erhält.

Stimmorgane, s. Stimme (Theorie der menschl. Stimme).

Stimmpfeife, s. Stimmflöte u. Stimmung. Bei den Griechen und Römern bedienten sich auch die Redner, wenn sie in ihrer Declamation zu hitzig oder schläfrig wurden und hiernach den Ton der Stimme zu hoch trieben oder zu sehr fallen ließen, einer Art von Flöte oder Pfeife,

welche die Stimmpfeife hieß, und alsdann angeblasen wurde, um wieder den richtigen Ton zu treffen.

Stimmpflege, s. Stimme (Theorie der Stimme).

Stimmplatte, s. Decken.

Stimmregister, s. Register.

Stimmritze, s. Lichtspalte und Stimmorgane.

Stimmstock, 1) bei allen krustischen Saiteninstrumenten derjenige Theil des Corpus oder Kastens, in welchem die Wirbel stehen, die zur Stimmung der Saiten dienen. Man vergl. hier den Art. Fortepiano. Die festeste Bauart des Stimmstocks ist seine unablässige Bedingung; ohne solche kann das Instrument durchaus nicht Stimmung halten. Erzielt wird dieselbe, wenn der Stimmstock möglichst mit dem ganzen Corpus in Verbindung gesetzt wird, wie es denn bei tafelförmigen Fortepiano's leicht, bei Flügeln aber schwerer geschehen kann. Hier pflegt der Stimmstock, um der ungeheuren Ziehkraft entgegenzuwirken, welche die Masse der Saiten, von dem eine jede die Kraft von 50 bis 60 Pfund hat, ausübt, von 1, 3 ja 5 Strebe-Eisen gehalten zu werden. Erreichen dieselben nun ihren Zweck auch hinsichtlich des Haltens des Stimmstocks nach vorne, so können sie doch nicht verhindern, daß derselbe sich mit der Zeit in die Höhe wirft. Besser sind in dieser Rücksicht schon die nach oben gebogenen als die geraden Strebeisen, indem durch die Biegung gewissermaßen auch eine Kraft von oben auf den Stimmstock wirkt; nur verlieren solche gebogenen Strebeisen auch auf der anderen Seite wieder an directer Stemmkraft, und es ist sehr sorgfältig auf ihre feste und starke Construction zu achten. — 2) ist Stimmstock, hier auch Stimme und franz. ame genannt, der kleine Stab von Holz, der in dem Corpus der Geigeninstrumente ein wenig hinter dem Fuße des Steges steht, über welchem die schwächste Seite des Bezugs liegt, also bei der Violine die sogenannte Quinte. Man vergl. darüber den Art. Geige, indeß mit der Berichtigung, daß diese sogenannte Stimme Nichts ist, als eine bloße Krücke, welche durch ihre versuchsweise ausgemittelte Stelle die Verschiedenheit der Spannung und der Schwingung der Saiten und Töne ausgleicht. Daher steht sie auch am nächsten der Stelle, wo der Resonanzboden durch die am meisten gespannte Seite den stärksten Druck hat. S. auch Resonanzboden. In der That geht es hier mit dem Stimmstocke oder der Stimme, wie den englischen Optikern mit ihren achromatischen Linsen; sie schleifen eine unsägliche Menge, und suchen dann probirend diejenigen aus, welche am besten zusammen passen. Pellisov, der auch weitläuftige Untersuchungen über diesen Gegenstand anstellte, hat eine Maschine erfunden, wodurch jede gut gearbeitete Geige in allen Tönen von bewundernswerther Gleichheit und Stärke gemacht, der Stimmstock also immer an die rechteste Stelle gebracht wird, und in seinem akustischen Werke auch eine Theorie aufgestellt, die hier in den meisten Fällen das leistet, was dem Optiker seine Formel. Dr. Sch.

Stimmton, technischer Ausdruck für diejenige Höhe und Tiefe, in welcher ein Instrument im Allgemeinen eingestimmt ist, oder eingestimmt werden soll. S. Chorton und Kammerton, auch Accordiren und den folgenden Art. Stimmung.

Stimmumfang, die Reihe der Töne, welche eine Stimme (Singstimme oder Instrument) erreichen, hervorbringen, besonders aber künstlerisch gebrauchen kann. Das Nähere ist der Compositionslehre, oder den besondern Artikeln über jedes Instrument u. die Singstimmen angehörig. ABM.

Stimmung. I. Im Allgemeinen. Sehen wir noch von jeder speciellen Beziehung ab, so ist Stimmung, im musikalischen Sinne, im Allgemeinen a) die nach einem festgesetzten Stimmtone, den man nun auch wohl Normalton nennen könnte (gewöhnlich das eingestrichene a), angenommene und aus dem Höhen- oder Tiefenverhältnisse dieses Tones sich mathematisch entwickelnde Uebereinstimmung der Octaven und übrigen Intervalle eines Instruments (s. Intervall und Verhältniß); oder b) die gleichförmige Uebereinstimmung aller Instrumente eines Orchesters hinsichtlich ihrer mathematischen Tonverhältnisse. In älteren Zeiten war diese Uebereinstimmung verschieden, oder mit anderen Worten: man hatte verschiedene Stimmungen für verschiedene Instrumente, die einen waren in den Chorton, die anderen in den Kammerton gestimmt (s. d.); jetzt bedient man sich ziemlich durchgängig des Kammertones, nach welchem eine offene hölzerne Pfeife von 8 Fuß Länge das tiefe C giebt (s. Fußton); doch ist auch die Tonhöhe des Kammertones nicht an allen Orten ganz gleich, vielmehr herrscht noch immer einige, wenn auch nicht sonderlich große Verschiedenheit der Tonhöhe: wir haben noch keine allgemein gültige Normalstimmung. Daher spricht man von einer Wiener, Pariser, Berliner, Dresdener ꝛc. Stimmung. Vergl. hier die Art. Akustik und Chorton. — Ueber das Zusammenstimmen mehrerer Instrumente im Orchester ꝛc. s. die Art. Accordiren und Angeben. — In Betracht der Stimmung der einzelnen Instrumente müssen wir diese eintheilen in melodische und harmonische, d. h. solche Instrumente, auf welchen immer nur einzelne Töne oder nur unter gewissen Umständen und Bedingungen Harmonien angegeben werden können, und solche, welche auch der harmonischen Behandlung im ganzen Sinne des Worts fähig sind. Zu jenen gehören alle einfachen Blas- und auch Bogeninstrumente; zu diesen die Tasten- oder Clavierinstrumente (darunter auch Orgel und Hackebrett). Die Stimmung der melodischen Instrumente ist unter ihren besonderen Artikeln angegeben, eben so wie dieselbe geschieht, und wir brauchen uns also dabei nicht weiter aufzuhalten, um so weniger auch, als dieselbe, sobald die Grundstimmung des Instruments festgestellt ist, lediglich dem Gehöre des Spielers überlassen bleibt. Anders verhält es sich mit der zweite Gattung, der Stimmung der harmonischen Instrumente; hier besteht jeder Ton für sich, und seine Klangmodification hängt nicht ab von der Willkühr, der Geschicklichkeit und dem Gehöre des Spielers, sondern ist gegeben, und dergestalt zwar, daß der Ton unter allen Umständen und in allen Arten von harmonischen Combinationen zu den übrigen Tönen ein richtiges Verhältniß bewahrt. Wäre es möglich, unserem Tonsysteme eine solche Einrichtung zu geben, daß jeder Ton nur in einer und zwar seiner Geschlechtsart zur Erscheinung käme, so wäre es leicht, ein solches Verhältniß zu erzielen, man brauchte nur die Töne zu stimmen nach dem Größenmaaße, welches die Intervalle für sich haben, also mathematisch rein; allein nun sollen d und a z. B. nicht blos zu der Harmonie von d, sondern auch zu der von b und a, f und g ꝛc. passen, und es muß nothwendig ein Verhältniß der Stimmung, das bedeutend zwar von jener mathematischen Reinheit abweicht, doch im Ganzen eine solche Gleichmäßigkeit behauptet, daß diese Abweichung entweder gar nicht oder doch ohne große Beleidigung des Gefühls von dem Ohre wahrgenommen wird. Das ist das, was wir gewöhnlich die Temperirung der Stimmung nennen (s. Temperatur). Wir können füglich, um den so wichtigen Gegenstand näher zu erörtern, unsere Betrachtung beschränken auf die Stimmung des Claviers oder Fortepiano's u. die Stimmung der Orgel. Beide Instrumente repräsentiren gleichsam alle Gat-

tungen von harmonischen Instrumenten, welche hinsichtlich ihrer Stimmung der Temperatur ausgesetzt sind. Doch wollen wir vorher auch noch die Fragen beantworten: was man unter einer mathematischen, und was unter einer gleichschwebenden Temperatur zu verstehen hat? und endlich, ob eine solche gleichschwebende Temperatur, da die mathematische unmöglich, für die harmonischen Instrumente (Orgel, Clavier) durchaus nothwendig ist? — *Mathematische Temperatur* ist diejenige Stimmung eines musikalischen Instruments, welche vom Grundtone aus alle Intervalle bis zur Octave in der Dur- oder Moll-Tonart in seiner vollkommenen Reinheit (nach der eigentlichen mathematischen Größe, welche ein Intervoll als solches hat, u. wie sie hier auch unter dem Art. eines jeden Intervalls genau angegeben worden ist) darstellt. Von keiner anderen übertroffen, müßte man wünschen, an keine andere denken zu dürfen; aber das Gesetz der Töne enthält, wie gesagt, zugleich den Grund ihrer Unmöglichkeit. Die Blasinstrumente ohne Tonlöcher allenfalls, die Violine u. der Gesang mögen ihre Darstellung zulassen; allein die meisten anderen u. namentlich die harmonischen Instrumente *können* nicht nach dieser Temperatur gestimmt werden. *Gleichschwebende Temperatur* ist diejenige Stimmung, welche von jedem beliebigen Tone bis zu seiner Octave alle gleichnamigen Intervalle, abgesehen von ihrer Reinheit, auch in ein gleiches geometrisches Verhältniß setzt, so daß von den 13 halben Tönen einer beliebigen Octave der erste sich zum zweiten, wie dieser zum dritten, der dritte zum vierten ꝛc., auch der erste zum dritten, wie der zweite zum vierten, der dritte zum fünften ꝛc.; eben so der erste zum vierten, wie der zweite zum fünften, der dritte zum sechsten ꝛc. ihren Schwingungszahlen nach geometrisch verhält. Erzielt kann eine solche Stimmung nur werden, wie sich auch schon aus dem Art. *Addition* u. den dort angezogenen ergiebt, dadurch, daß den einen Intervallen zu ihrer Reinheit noch Etwas *zu*- (überrein, überschwebend), den anderen von ihrer Reinheit Etwas *ab* gesetzt wird (unterschwebend); und das geschieht in folgender Ordnung zwar: alle *aufsteigenden* Secunden müssen zu tief, alle großen Sexten zu hoch, alle kleine Sexten zu tief, alle großen und auch alle kleinen Septimen zu hoch gestimmt werden, und im umgekehrten Falle (absteigend) muß auch gerade das Umgekehrte statt finden. Wie *Viel* das zu hoch und zu tief eines jeden Intervalles beträgt, kommt hier nicht in Betracht, läßt sich aber theils aus den schon citirten, theils und bestimmter noch aus den Artikeln der einzelnen Intervalle selbst ersehen; bemerken müssen wir indessen zur vergleichenden Uebersicht noch, daß die Quarten und Quinten, Secunden und kleinen Septimen die geringsten, dagegen die kleinen Terzen und großen Sexten, und die großen Septimen immer die größten Abweichungen von der eigentlichen oder mathematischen Reinheit zeigen. *Nothwendig* endlich ist die gleichschwebende Temperatur für genannte Instrumente aus dem ganz einfachen Grunde, weil — wie wir gesehen haben — eine mathematische ganz unmöglich ist, und eine ungleichschwebende gar keine Reinheit in den Harmonien zu Wege bringen lassen würde. Bei der gleichschwebenden Temperatur findet die möglichst kleinste, bei allen Tönen aber und mithin auch in allen Tonarten gleiche Unrichtigkeit statt; eine ungleich schwebende Temperatur aber würde bald eine große, bald eine kleine, bald auch wohl gar keine Unrichtigkeit der Stimmung in sich enthalten, und wohin das führte, leuchtet auf den ersten Blick ein. — II. *Stimmung des Claviers oder Pianoforte's insbesondere.* Diese geschieht nach der *Stimmgabel* oder bisweilen auch *Stimmpfeife* (s. d.), und gewöhnlich geht man dabei von dem eingestrichenen a aus. Nachdem dies zu der erforderlichen Tonhöhe gebracht ist, stimmt man weiter nach Quinten, bald auf-

oder abwärts, mit dazwischen geschobenen Octaven. Nach durchlaufenen 1½ Octaven ohngefähr hat man alle 12 Quinten u. somit alle in einer Octav vorkommenden 12 chromatischen Töne gestimmt, u. nun schreitet man von diesen octavenweis weiter fort, bis der Umfang des ganzen Instrumentes durchlaufen ist. Das dabei gültige Gesetz ist, die aufsteigenden Quinten etwas unter- und die absteigenden etwas überschweben zu lassen (s. oben), die Octaven aber immer vollkommen rein zu stimmen. Der einzige Schiedsrichter indeß ist das Ohr. Wie sehr fallibel dieses seyn und wie unmöglich dasselbe einen so hohen Grad von Schärfe und Feinheit erreichen kann, daß es z. B. höre, ob eine Quinte nicht allein genug, sondern auch eben so viel als eine andere unter- oder überschwebt, leuchtet ein. Wir behaupten dreist: kein Mensch in der Welt, so mancherlei Anleitungen man auch schon dazu gegeben hat (bes. Asioli und Müller), vermag mittelst des bloßen Gehörs ein Clavier vollkommen rein zu stimmen. Es war daher ein großes Verdienst, das sich Scheibler (s. d.) durch die Erfindung einer Methode erwarb, nach welcher man jeden Ton mit mathematischer Gewißheit temperirt rein zu stimmen vermag, indem jetzt nicht mehr das Ohr allein, sondern auch das in der Wahrnehmung viel sicherere u. geübtere Auge entscheidet. Scheibler kam nämlich nach vieljähriger Arbeit auf ein Mittel, die Höhe der Töne genau zu messen, und zwar durch festbestimmte Merkmale, die sich aus dem Vergleiche zweier zugleich gehörter Töne ergeben. Das Hauptgesetz dieser Tonmessung besteht darin, daß 2 Töne, zugleich gehört, sobald sie um ein Geringes von einander abweichen, eine gewisse Anzahl Stöße in einer bestimmten Zeit mit einander machen, und zwar um so mehr, je größer die Abweichung ist, so daß sie zuletzt in einander übergehend nicht mehr hörbar sind. Diese Stöße benutzte nun Scheibler, ein Tonmaaß von einem Tone bis zu einer Octave, von a bis eingestr. a, in Stimmgabeln zu bilden (s. das Weitere hierüber in dem Art. Akustik). Hatte er einmal dies Tonmaaß, so führte ihn sein eminenter Scharfsinn auch bald auf den Unterschied zwischen Vibration und Stoß, und war er über diesen Unterschied mit sich im Klaren, so gelang es ihm auch bald, in Stimmgabeln sich ein neues Tonmaaß zu bilden, nach welchem sich nun jedes Instrument binnen kürzester Zeit vollkommen rein stimmen, und unter dem Judiz des Auges zwar, weil es nur darauf ankommt, auf eine Pendeluhr zu achten, und wahrzunehmen, ob der zu stimmende Ton mit dem Tone der Stimmgabel während eines Pendelschlages die erforderliche und den Höhengrad des Tones bedingende Anzahl Stöße macht. Zu einer ausführlicheren Beschreibung der Scheiblerschen Stimmungsmethode fehlt hier der Raum. Man sehe darüber Scheibler „physikalischer und musikalischer Tonmesser", „über mathematische Stimmung", und „Mittheilung über das Wesentliche meines Tonmessers" (sämmtlich bei Schüler in Crefeld erschienen), und Löhr „Ueber die Scheiblersche Erfindung". Wir können nur die Methode aus bester Ueberzeugung aufs Angelegentlichste empfehlen, und von Herzen wünschen, daß sie bald allgemein eingeführt werden möchte. Wir haben noch nie ein Instrument gehört, das so rein gestimmt gewesen wäre, als es nach dieser Methode möglich. Ja die Genauigkeit derselben geht so weit, daß Scheibler in unserer Gegenwart einmal einem der geschicktesten Instrumentenmacher und besten Stimmer der Welt den Beweis lieferte, daß der Mensch nicht einmal zwei Töne von gleicher Höhe vollkommen rein zu einander mittelst des bloßen Ohres zu stimmen vermag. Jener Instrumentenmacher stellte den Versuch an und stimmte b nach einer Scheiblerschen Gabel. Wer gegenwärtig war, glaubte endlich, die Töne seyen sich gleich, Scheibler selbst wußte Nichts mehr daran auszusetzen;

als er aber seine Pendel aufstellte u. eine Probe nach seiner Methode machte, ergab sich eine Differenz von 1 Schwingung. Wer hätte auch dies auf einen solchen geringen Unterschied hören können? — Scheiblers Gabeln, deren 6 und 12 zum Stimmen gebraucht, tönen über eine Minute, bis 80 Secunden. Da sie durch die Wärme der Hand etwa um 1 Vibration oder 8 Pendelgrade tiefer werden, so dürfen sie nicht mit bloßer Hand berührt, auch nicht, um sie klingen zu lassen, an einen harten Gegenstand angeschlagen werden, sondern mittelst eines mit Leder überzogenen Hammers werden sie in Vibration gesetzt. — III. Stimmung einer Orgel. Sie geschieht nach einem gegebenen Stimmtone. Die offenen Labialpfeifen werden mit Stimmhörnern oder mit Stimmkappen, oder auch an ihren Stimmplatten (Pfeifendecke), die gedeckten Labialpfeifen an ihren Hüten oder Stöpseln, die Zungenpfeifen mit einem Stimmeisen oder Stimmzange, oder auch an ihren Stimmschrauben gestimmt. Offene Labialpfeifen werden verkürzt oder aufgedreht, wenn ihr Ton höher, und zugedreht, wenn er tiefer werden soll. Nach denselben Gesetzen wird auch der Hut u. der Stöpsel bei den gedeckten Pfeifen gehandhabt. Soll der Ton der Zungenpfeifen tiefer werden, so wird die Stimmkrücke ꝛc. aufwärts, soll er höher werden, abwärts getrieben. Beim Stimmen müssen die Bälge durchaus ganz gleichen Wind geben und sanft getreten werden, die Claviaturtasten regelrecht geschroben, die Pfeifen fehlerfrei und richtig intonirt, ohne Verstaubung seyn. Es ist dabei die größte Stille in der Kirche nöthig, damit der Stimmer die Schwebungen der Intervalle genau beobachten kann, da sie es sind, durch welche die möglichste Reinheit erzielt werden kann. Jeder Registerzug, dessen Pfeifenchor gestimmt werden soll, muß hinlänglich an=, jedoch nicht überzogen, keine Pfeife beim Stimmen mit der Hand festgehalten werden, weil die Pfeife dadurch erwärmt und jede erwärmte Pfeife höher, folglich nach geschehener Abhaltung wiederum tiefer im Tone wird; aus dem Grunde darf auch weder der Sonnenstrahl auf Pfeifen fallen, wenn sie gestimmt werden, noch darf sich der Stimmer so lange an einem Orte, nahe an den Pfeifen, aufhalten, daß durch das Ausströmen seines Wärmestoffes die Pfeifen von einer wärmeren Temperatur ergriffen werden können. Es darf weder eine Pfeife an ihrem Labio zugedrückt, noch an ihrer Mündung mit den Fingern gebogen werden. Die Stimmung geschieht am zweckmäßigsten in gleichschwebender Temperatur, die in eine vierfüßige offene Stimme, am besten im Principal 4′ und zwar in die kleine und eingestrichene Octave gelegt wird. Ist dies regelrecht geschehen, so wird das ganze Principal nach Octaven, sodann die übrigen Stimmen desselben Manuales, ebenfalls in solchen Intervallen gestimmt. Ein Gleiches wird bei Stimmung eines zweiten, dritten und vierten Manuales sowie des Pedales beobachtet, wobei das zuerst genannte Pr. 4′ ganz besonders zum Grunde gelegt wird, weshalb auch seine Stimmung so lange täglich aufs Neue untersucht werden muß, ob sie auch rein blieb oder bei einzelnen Tönen vielleicht von ihrer Reinheit ein wenig verlor, bis die Orgel völlig rein gestimmt worden ist. Bei Einlegung der Temperatur schwebt jede Quinte um $\frac{1}{12}$ Ton abwärts, beim Stimmen der Quint= und Terzregister müssen diese Chöre stets mit den Grundtönen, nach welchen sie gestimmt werden, wenn sie völlig rein seyn sollen, ohne Schwebung seyn. Bei Stimmung der Mixturen wird erst auf jeder Taste eine Pfeife des größten Chores nach Pr. 4′ und zu dieser dann die des folgenden Chores ꝛc. gestimmt, die Pfeifen, welche während dem Stimmen nicht ansprechen sollen, mit einem Dämpfer zum Schweigen gebracht. Jeder gestimmte Pfeifenchor muß am folgenden Tage, nach seiner Stimmung, aufs Neue geprüft werden, ob keine Verstimmung

eingetreten ist, damit nach vollendeter Stimmung der Orgel kein Nachstimmen nöthig wird, was eine sehr mühsame u. verdrießliche Arbeit ist. Mehr über Stimmung s. Allgemeine musikal. Zeitung Jahrgang 24, S. 727, 734, 751 und 754. Ferner Jahrg. 27, S. 607 — 611, Jahrg. 30, S. 65. Der Stimmton einer Orgel, sowie gleiche Stärke ihres Windes, auf dem sie intonirt ist, muß möglichst strenge beibehalten werden. Soll aber eine Orgel um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer im Stimmtone stehen, so kann man ihre Pfeifen rücken, d. h. aus einen Pfeifenkessel in einen anderen stellen. Soll daher z. B. die Taste c um ½ Ton höher klingen, so wird in ihren Pfeifenkessel die Pfeife cis ꝛc. gestellt, in welchem Falle alle Pfeifen auf c dann überflüßig werden; soll sie um ½ Ton tiefer klingen, so wird die C-Pfeife in den Kessel von cis gesetzt und für die Taste c eine neue Pfeife gemacht. Die Stimmung der Labialstimmen muß nur von solchen Männern geschehen, die darin gewandt sind, die der Zungenstimmen aber muß jeder Organist an seiner Orgel übernehmen können und gern übernehmen. Ein im Jahre 1836 von Scheibler gemachter Vorschlag, nach welchem die Orgel in größter Reinheit nach einem Tonmaaße gestimmt werden kann, ist sehr zu berücksichtigen. S. „Anleitung, die Orgel vermittelst der Stöße u. des Metronoms correct gleichschwebend zu stimmen", „Mittheilung über das Wesentliche des musikalischen u. physikalischen Tonmaaßes" v. Heinrich Scheibler; ferner: „Anleitung, die Orgel unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe oder nach einem bekannten a, vermittelst des Metronoms, nach Stößen erwiesen gleichschwebend zu stimmen v. H. Scheibler" (Crefeld bei Schüler), und „Ueber die Scheiblersche Erfindung überhaupt und dessen Pianoforte- u. Orgelstimmung insbesondere v. Dr. J. J. Löhr" (Crefeld bei Schüler).

Stimmwerk, s. Akkord. So machten z. B. die verschiedenen Pommer und Sordunen Stimmwerke aus. Dann ist St. auch wohl so viel als: Orgelregister; bei den Alten kam das Wort oft in diesem Sinne vor.

Stimmzange, eine eiserne, vorne ein wenig breite Zange, mit welcher die Stimmkrücken oder Stimmdrathe der Zungenpfeifen beim Stimmen gehoben oder niedergedrückt werden.

Stipa, Robert, geboren zu Wien den 29. November 1781, trat als 20jähriger Jüngling in den Benedictiner-Orden, erhielt am 15ten September 1805 im Stifte Melk die Priesterweihe, und bekleidete abwechselnd die Aemter als Bibliothekar, Professor der Humanitäts-Classen, und Theologie; als Chordirector und Archivar, welchen Würden er jedoch, die letztere ausgenommen, wegen seinem schwankenden Gesundheitszustande, insgesammt entsagte. Er ist ein fester, theoretisch-practisch, wahrhaft rationell ausgebildeter Tonkünstler; sang früher einen angenehmen Tenor, spielt geschmackvoll das Violoncell u. die Orgel, meisterlich aber u. mit eben so glänzender Bravour, als tiefem Gefühl, innigem Ausdruck und verständiger Behandlungsweise das Pianoforte. Während seiner Leitung des Kirchenchors wurden, sorgfältig eingeübt, an Messen, Oratorien, Cantaten u. s. w. die anerkannten Meisterwerke von Haydn, Mozart, Händel, Cherubini, Stadler, Romberg, Kunzen, Eybler u. v. a. zu Gehör gebracht, und bei den, in der Prälatur stattfindenden musikalischen Abendzirkeln, unter seiner persönlichen artistischen Mitwirkung sinnreich ausgewählte Gesang-, Cammer- und Concertstücke vorgetragen. Er selbst besitzt eine reichhaltige und qualitativ noch ungleich schätzbarere Musikalien-Sammlung, darunter classische Partituren, und fast sämmtliche Claviercompositionen von Mozart, Beethoven und Hummel, welches Triumvirat, ohne den übrigen ihnen wahlverwandten Comilitonen auf irgend eine Weise

zu nahe zu treten, er dennoch vorzugsweise zu seinen Lieblingen erkohren hat, und daher auch innigst vertraut geworden und erschöpfend eingedrungen in den Geist dieser Meister, im Stande ist, ihre Tondichtungen genau nach dem selbsteigenen Sinn und beabsichtigten Intensionen zu erfassen und spiegelgetreu wiederzugeben. 18.

Stobäus, Johannes, starb zu Königsberg 1647 als Churfürstlich Brandenburgischer Capellmeister, u. war aus Graudenz gebürtig. Zu seiner Zeit zählte man ihn zu den vorzüglicheren Componisten, namentlich im Kirchenstyle. 1624 gab er unter Anderem zu Frankfurt ein Werk 4- bis 10stimmiger geistlicher Lieder, und 1634 eine andere Sammlung von 5stimmigen Liedern, welche sich dadurch auszeichnete, daß der erste Sopran die gebräuchlichen Kirchenmelodien führte, während die übrigen Stimmen dieselben in harmonischen Figuren umgaben. Andere einzelne Compositionen von St. findet man in verschiedenen Sammlungen, namentlich in Ribows Enchiridion.

Stöber, Carl, Sohn und Schüler eines geschickten Claviermeisters, ist 1816 zu Preßburg in Ungarn geboren und starb, als Opfer eines grassirenden Nervenfiebers, zu Wien am 21sten November 1835. Schon im Knabenalter produzirte er sich verschiedene Male öffentlich mit Beifall, und wurde bald den bedeutenden Pianisten der Kaiserstadt zugezählt. Gegen 30 durch den Druck verbreitete Werke beurkunden auch ein angenehmes Compositions-Talent; wenn sie gleich im Durchschnitt dem modernen Modegeschmack huldigen, so sind sie doch, wenigstens theilweise, nicht ohne Kunstwerth und eignen sich besonders zum brillanten Vortrage. 81.

Stocher, dasselbe was Stößer.

Stock, s. Darmsaiten, und Pfeifenstock.

Stock, Elias Christoph, geboren zu Sondershausen im August 1641, Sohn eines Papiermachers, studirte Anfangs Theologie, gab indessen seiner großen Vorliebe und ausnehmenden Talente für Musik wegen dieses Studium nachgehends auf, und widmete sich lediglich und mit vielem Eifer der Kunst. Bald erhielt er eine Stelle als Gräflich Schwarzburgischer Hofmusikus, und 1692 ward er zum Capellmeister in Sondershausen ernannt, als welcher er auch 1706 starb. Von seinen Compositionen, die übrigens zahlreich gewesen seyn sollen, ist keine mehr bekannt.

Stöckel, Wilhelm, berühmter Organist und Componist des 17ten Jahrhunderts, aus Nürnberg gebürtig, studirte den Contrapunkt bei Kindermann, ward dann Organist zu Weyden, 1650 aber als solcher nach Bohenstraus berufen, wo er sich auch als Lehrer der Musik auszeichnete. 1652 ging er von Bohenstraus wieder fort, und über seine späteren Schicksale, wie über seine Werke fehlen alle Nachrichten.

Stockfagott, s. Rackett.

Stockflöte, oder Czakan, wie in Böhmen besonders das Instrument genannt wird, ist ein Flöteninstrument oder eigentlich nur ein Flötenstock (und daher der Name), um im Freien statt auf der Flöte zum Vergnügen blasen zu können. Es ist besonders im Oesterreichischen sehr gebräuchlich, eine neuere Erfindung, und der Plock- oder Schnabelpfeife sehr ähnlich. Intonirt wird es durch ein Mundstück mit 2 kleinen Löchern. Der Stock ist aus hartem Holze und von oben herunter so weit ausgehöhlt, als das Instrument lang ist. Auf der oberen Seite befinden sich 6 Tonlöcher für die mittleren Finger der rechten und linken Hand. Die Noten für das Instrument werden im sogenannten C-Schlüssel gesetzt, der je auf der Linie, auf

welcher er steht, die Lage des Tones c angiebt, so daß die Noten also bald Discant-, bald Alt-, bald Tenornoten seyn können. Eine Schule für das Instrument gab Krämer 1830 heraus.

Stolle, 1) Philipp, Theorbist und Componist, blühete um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, war Anfangs beim damaligen Churprinzen von Sachsen und darauf beim Administrator des Erzbischofs von Magdeburg in Diensten. 1654 gab er unter Anderem heraus: „Schirmers singende Rosen oder Sitten- und Tugendlieder, in Musik gebracht" ꝛc. — 2) Gotthard St., einer der größten Meister auf der Posaune im ganzen vorigen Jahrhunderte, blühete vornehmlich gegen Ende desselben, u. war damals in Prag angestellt. Er war aus Königssaal gebürtig, und Anfangs Cistercienser-Mönch. In seiner letzten Lebenszeit bildete er mehrere tüchtige Schüler. — 3) Johann St., Anfangs Cantor zu Reichenbach, dann von 1591 an Cantor zu Zwickau, und seit 1604 endlich Capellmeister zu Weimar, galt zu seiner Zeit für einen großen Componisten. Man hat von ihm noch: „Epicedia oder Grablieder beim Tode des Herzogs Johann" (1606), und „Hochzeits-Motetten" aus dem Jahre 1614.

Stolte, Mademoiselle, s. Lehmke (Madame).

Stolze, Heinrich Wilhelm, Stadt- und Schloß-Organist in Celle, jüngster Sohn des am 23sten August 1830 in Erfurt verstorbenen Cantors und Musikdirectors Georg Christoph Stolze, geboren zu Erfurt am 1sten Januar 1801. Neigung und Anlage zur Musik zeigten sich schon früh bei ihm, da in seiner Aeltern Hause fast täglich Musik zu hören war. Es wohnte der berühmte Organist u. letzte Schüler Seb. Bach's, Joh. Chr. Kittel bei den Aeltern des Knaben zur Miethe, der den jungen St., sobald er etwas herangewachsen war, auf seinen Clavieren und auf dem Pedale herumarbeiten ließ und sich über die im bestimmten Takte bewegenden kleinen Hände und Füße höchlich freute. Im 8ten Jahre des Knaben starb aber Kittel und der junge St. fing nun auch an, Versuche im Clavier- u. Orgelspiel zu machen, da sein Vater für ihn leichte Präludien und Choräle aufsetzte, die er während des Gottesdienstes spielte. Doch konnte sein Vater wegen überhäufter Privat- und Schulstunden dem Sohne nur wenig Musikunterricht ertheilen, weshalb er ihm den ersten gründlichen Unterricht im Pianoforte- und Orgelspiele wie im Generalbasse von dem Organisten, jetzigen Musikdirector Lud. E. Gebhardi geben ließ. Nach einigen Jahren aber genoß er den Unterricht von Kittel's Nachfolger, dem Concertmeister M. G. Fischer, mehrere Jahre hindurch und versäumte nicht, sich auch im Violinspiel bei L. E. Gebhardi und Braun (letzterer Musikus in Erfurt), und im Paukenspiel beim Kirchner Wendel, fleißig zu üben. Dadurch wurde St. ein brauchbares Mitglied im Orchester, wozu sich in Erfurt viel Gelegenheit bei Kirchen- und Concertmusiken darbot. Während der Jahre 1814 bis 1821, wo St. das Rathsgymnasium in Erfurt besuchte, spielte er mehrere Jahre lang für seinen geliebten Lehrer Fischer beim Frühgottesdienst und sobald Fischer bei seinen steten körperlichen Leiden auswärtige Bäder besuchte oder sonst Vergnügungsreisen machte, auch beim Haupt- und Nachmittagsgottesdienste in der Predigerkirche die Orgel. Ja St. hatte sogar die Freude, an einem seiner Geburtstage von Fischer 24 komponirte kleine Orgelpräludien im Manuscript zum Geschenk zu erhalten. (Zu diesen Orgelstücken setzte Fischer auf einer Reise nach Berlin noch 24 und gab sie in Leipzig bei Breitkopf und Härtel heraus.) Für seinen Vater, den ein Nervenschlag getroffen, hatte St. Gelegenheit in den Jahren von 1820 — 1822 die Kirchenmusiken an festlichen

Sonntagen aufzuführen, in denen auch einige seiner Compositionen vorkamen. In seiner Vaterstadt ward ihm jedoch jede Aussicht zu einer Anstellung vereitelt, weshalb er das Ausland suchte, und so glücklich war, bei seiner ersten Bewerbung und nach abgelegtem Probespiele in Clausthal auf dem Harze unter einer großen Zahl Competenten am 19ten Juni 1822 als Organist der Markt- und Gottesackerkirche gewählt zu werden. Hier unter den fröhlichen Harzbewohnern sich glücklich fühlend, arbeitete er fleißig besonders auf Anregung und Ermunterung des um die Musik dort hochverdienten Oberbergrath Albert an seiner weitern Fortbildung, wo St. die besten Mußestunden zum Studium der Musik verwenden konnte, indem zur Zeit auf Nebenverdienst durch Privatunterricht wenig zu rechnen war. In Clausthal und Osterode ließ sich St. auch mit Hummels u. a. Compositionen auf dem Pianoforte in Concerten mit Beifall hören. Schon am 31sten December 1823 erhielt er nach ebenfalls abgelegtem Probespiel unter mehreren Competenten den Ruf als Stadt- und Schloß-Organist nach Celle, wo ihm auch zugleich die Stelle eines Gesanglehrers am Gymnasium u. an der höhern Töchterschule, in welcher bisher noch kein besonderer Gesangunterricht Statt gefunden hatte, übertragen wurde. Hier war es, wo St. Gelegenheit bekam, viele Schüler und Schülerinnen in der Musik zu bilden und Compositionen verschiedener Art zu liefern, die auch größtentheils im Druck erschienen sind, und in den Musik-Zeitschriften vortheilhaft recensirt wurden. Die jährlichen größern Schulferien benutzte er zu Vergnügungsreisen, um die berühmtesten Tonkünstler theils persönlich kennen zu lernen, theils um ihre freundlichen Unterweisungen und Belehrungen zu suchen und zu benutzen. So bildete er sich in jeder Hinsicht zu einem tüchtigen Manne seines Fachs. Vom Sollerschen Musikvereine in Erfurt erhielt St. nach Einsendung seiner größern u. mehrstimmigen Vocal-Compositionen, die daselbst in öffentlichen Concerten mit Beifall aufgeführt wurden, unterm 26sten September 1827 das Diplom als Ehrenmitglied. St. gründete in Celle am 31sten October 1827 auch einen Singverein, unter dessen Beistande er einige Jahre hindurch Concerte veranstaltete, wo unter Anderem Mozart's und Beethoven's Sinfonien, die größten Gesangstücke von Andr. Romberg, Spohr und St. aufgeführt wurden. Er selbst trug auf dem Pianoforte Compositionen von Beethoven, Hummel, Prinz Louis u. a. in denselben zur allgemeinen Zufriedenheit vor. Der Singverein ward von ihm am 4ten Januar 1832 neu gebildet und erweitert, und von der Zeit kamen Haydn's 7 Worte und 4 Jahreszeiten, Händel's Judas Maccabäus, Schneiders Weltgericht und Gesangstücke von Rinck u. Stolze in demselben zur Production. Als Mitarbeiter des Orgel-Journals (Mannheim bei Heckel) 1830–33, wovon nur 3 Jahrgänge erschienen sind, nahm St. auf besondere Einladung thätigen Antheil und brachte in demselben auch die Orgelcompositionen seines verstorbenen Vaters zuerst zur Herausgabe. Im 2ten Jahrgange desselben ward als Titelvignette Stolze's wohlgetroffenes Portrait vorgesetzt; auch an dem neuen Orgel-Museum (Meissen bei Gödsche 1835) hat er vom 2ten Jahrgange an, freundlicher Einladung vom Redacteur zufolge, als Mitarbeiter thätigen Antheil genommen und ist ebenfalls von demselben Redacteur zu einem neu projectirten Repertoire für Kirchenmusik als Mitarbeiter aufgefordert worden. Seine Compositionen, größtentheils gedruckt erschienen, belaufen sich jetzt (1838) auf gegen 40 Werke, unter welchen auch einige für Pianoforte zu 2 u. 4 Händen und mit Begleitung des Violoncells oder der Violine. Für den Gesang erschienen ein- und mehrstimmige Lieder mit und ohne Pianofortebegleitung, ebenso für den Männergesang. An Kirchencompositionen Cantaten, Hymnen, Motetten mit und

ohne Orchesterbegleitung. Für die Orgel Fugen und Präludien ꝛc. Außer dem allgemeinen vierstimmigen Choralmelodienbuche für das Königreich Hannover, setzte St. auch eine Oper: „Claudine von Villa Bella" in 3 Acten von Göthe, die sich des Beifalls Spohr's u. Hummels, wie des Joh. Bernh. Klein zu erfreuen hatte, aber noch Manuscript ist. Von arrangirten gedruckten Werken lieferte St. die erste und dritte Sinfonie Andr. Romberg's für 4 Hände, erstere auch für 2 Hände für das Pianoforte, so wie noch einige Compositionen C. M. v. Weber's, Mayseder's, Spohr's und B. Romberg's mit Pianoforte-Arrangement. Noch gab er bei Breitkopf und Härtel in Leipzig Joh. Seb. Bach's Präludium und Fuge über dessen Namen und Orgelfuge G-Moll heraus. E.

Stolze, (Vorname?), in seiner Jugend ein vortrefflicher Violinspieler und Fagottbläser. Auf dem ersteren Instrumente war der Concertmeister Graun sein Lehrer gewesen, und als Merkwürdigkeit muß erwähnt werden, daß er, in allen Dingen wie man zu sagen pflegt links, den Bogen auch mit der linken Hand führte und die Violine an die rechte Seite der Brust setzte, ohne sie umgekehrt zu beziehen, vielmehr in vertikaler Haltung, etwa wie die Viola da spalla. Ungeachtet dessen besaß er eine große Fertigkeit auf dem Instrument, und erhielt überall vielen Beifall. Mehrere Jahre stand er auch als erster Violinist in der Capelle zu Braunschweig. In seiner Jugend hatte er auch fleißig Flöte geblasen; als er einstmals aber den großen Friedrich mit Quanz ein Duett zu Salzdahlum blasen hörte, gab er in der Meinung, es doch nie so weit bringen zu können, das Instrument auf und übte mehr den Fagott. Von Braunschweig ward er endlich als academischer Concertmeister nach Helmstädt versetzt, und hier starb er gegen 1780, im Rufe eines ausgezeichneten Tonkünstlers.

Stolzenberg, Christoph, ein guter Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Wertheim am 21sten Februar 1690, und verlebte als frühe Waise eine sehr kümmerliche Jugend. Bald hier bald dort erhielt er bald in dem Einen, bald in dem Andern einigen Unterricht. Zum Glück hatte die Natur ihn mit den schönsten Geistesgaben ausgestattet, und er faßte Alles schnell. In der Musik und namentlich in der Composition erhielt er erst in seinem 20sten Jahre einen ordentlichen Unterricht von dem Cantor Deinl zu Nürnberg. Im Praktischen mußte er sich mehr selbst fortzuhelfen suchen, und er übte sich auch mit Fleiß auf mehreren Instrumenten, da ihn eine ganz besondere Liebe zu der Musik hinzog. 1711 endlich ward er Cantor zu Salzbach, und nun hatte er doch nicht mehr mit Nahrungssorgen zu kämpfen u. konnte sich ungestörter seinen Studien hingeben. Bald hatte er sich einen ansehnlichen Namen in der musikalischen Welt erworben, und 1714 ward er als Cantor und Collaborator nach Regensburg berufen. Er componirte daselbst 3 volle Jahrgänge Kirchenmusiken, mehrere 100 einzelne deutsche und lateinische Kirchenstücke, und viele Concerte, und starb endlich um 1760. In der Breitkopfschen Manuscripten-Sammlung zu Leipzig befanden sich 15 Festcantaten von seiner Arbeit. N.

Stolzer, Thomas (nach Anderen auch Stollerus und Stoleer, doch ist Stolzer wohl sein eigentlicher und richtiger Name), wird von Finck unter die ersten Meister seiner Zeit gezählt, ohne indessen ein Werk oder sonstige Leistungen von ihm anzuführen. Er war aus Schweidnitz gebürtig, und blühete um 1520 als Capellmeister des Königs Ludwig von Ungarn. Einige rechnen ihn auch zu den alten Choralmelodien-Componisten; aber welche Choräle er gesetzt hat, ist nicht bekannt. N.

Vorstehender Artikel ist nach Gerber; allerdings aber sind noch Werke und auch Choräle von Thomas Stolzer bekannt, nämlich: „Christ ist erstanden", „Im Namen Gott fahren ꝛc.", „O Gott Vater Du hast ꝛc.", „Unsere große Sünde ꝛc.", und an lateinischen Kirchengesängen: ein „Alleluja dies sanctif.", „Beatus vir qui", „Ecce advenit per totum", „Grates nunc omnes", „Puer natus est", „Cum natus esset", „Deus misereatur", „O admirabile". Diese Werke sind auch sämmtlich gedruckt worden, u. die ersteren waren ursprünglich für 4, die letzteren 3 aber für 5 Stimmen gesetzt. d. Red.

Stölzl oder Stölzel, Gottfried Heinrich, geboren zu Grünstädtel im Erzgebirge am 13ten Januar 1690. Sein Vater, Organist daselbst, trieb zwar den Bergbau mehr als seine Kunst, liebte die Musik aber sehr, ließ deshalb auch den Sohn frühzeitig und fleißig im Singen und Clavierspielen unterrichten, schickte ihn in seinem 13ten Jahre auf die Schule zu Schneeberg und that ihn hier, eben um der Musik willen, in das Haus des Cantors Umlauft, der sich mit großer Fürsorge auch des talentvollen Knaben annahm. In seinem 16ten Jahre kam er auf die Schule zu Gera. Hier fing er bereits an, Einiges zu componiren, und die Gräfliche Capelle, welche sich damals zu Gera befand, gab ihm auch Gelegenheit, seine Erstlingsversuche zu Gehör zu bringen. 1707 bezog er als Theologie-Studirender die Universität Leipzig; die mancherlei musikalischen Anstalten indessen, welche er hier kennen lernte, und die ihm ganz neuen großartigen Musikaufführungen, sowohl im Theater als in der Kirche und im Concerte, machten einen so tiefen Eindruck auf seinen, zumal für alles Schöne und Artistische so sehr empfänglichen Sinn, daß er nur um der Eltern Willen zu befolgen den 3jährigen Studiencurs durchmachte, dann aber sich in Breslau als Lehrer der Musik habilitirte. In praktischer Beziehung hatte er sich zu einem guten Sänger u. Clavierspieler herangebildet, und sein Geschmack hatte in Leipzig die beste Schule gemacht. Besonders waren es die Hoffmannschen u. Telemannschen Compositionen gewesen, welche von dieser Seite her einen dauernden Einfluß auf ihn geübt hatten. Außer mehreren Ouverturen, Concerten und anderen Instrumentalstücken, welche er in dem damaligen Collegium musicum zu Breslau von sich aufführte, schrieb er auch eine Serenade zur Krönungsfeier Kaiser Carls VI., und componirte eine Art Oper oder musikalisches Drama „Narcissus", wozu er sich auch den Text selbst verfertiget hatte, u. das zu Ehren der Gräfin von Neidhardt aufgeführt wurde. Nach 2jährigem Aufenthalte zu Breslau trat er eine Reise nach Italien an, besuchte aber vorher noch einmal seine Heimath, und schrieb auf Veranlassung des Capellmeisters Theile zur Naumburger Messe die Opern „Valeria", „Artemisia" und „Orion". Zu allen Dreien hatte er ebenfalls sich den Text selbst gemacht. Während eines Besuchs zu Gera, wo er bei Hof sich auf dem Claviere hören ließ, componirte er das Pastorale „Rosen und Dornen der Liebe", und einige Kirchen- und Tafelmusiken. Man trug ihm darauf die Capellmeisterstelle zu Gera und kurz nachher auch die zu Zeitz an; allein er schlug beide aus und reiste 1713 weiter nach Italien. In Augsburg kam er gerade zur Zeit des Reichstages an, und er führte mehrere Compositionen von sich auf, was ihm mehrere hohe Gönner verschaffte. In Venedig traf er mit Heinichen zusammen. Er besuchte mit demselben die Conservatorien und übrigen musikalischen Anstalten. Der berühmte Benedetto Marcello verschaffte ihm auch Gelegenheit, der Musik der Nobili beizuwohnen. In Florenz fand er bei dem Herzog Salviati die gnädigste Aufnahme. Nach einem monatlichen Aufenthalte zu Rom ging er über Bologna, Venedig, Trient und Insbruck wieder nach Deutschland zurück. In Prag, wo er nun

zunächst längere Zeit verweilte, componirte er unter anderen die Opern „Venus und Adonis", „Acis und Galathea", und „das durch die Liebe besiegte Glück"; die Oratorien „Maria Magdalena", „Jesus patiens", und „Caino", und Messen und einige Instrumentalsachen. Einen Ruf nach Dresden mußte er Umstände halber ausschlagen. Dagegen führte ihn das zweite lutherische Jubiläum nach Bayreuth, um dazu mehrere solenne Festmusiken, dann einige Serenaden auf den Geburtstag des Markgrafen und endlich die Oper „Diamedes" zu componiren. 1719 trat er in Gräfliche Dienste zu Gera, aber nur für ein halbes Jahr; dann ging er als Capellmeister nach Gotha, und hier blieb er nun für sein ganzes Leben, als Componist eine fast unglaubliche Thätigkeit entwickelnd. Man zählt unter den Werken, welche von diesem Zeitpunkte an er fertig brachte, allein 8 vollständige Jahrgänge Kirchenmusiken, und zwar für jeden Sonn- und Feiertag 2 besondere Stücke; 14 Passions- und Weihnachtsmusiken, 14 Operetten, 16 Serenaden, über 80 Tafelmusiken, und ziemlich ebenso viele Gelegenheits-Kirchenmusiken, nicht zu gedenken der Masse von Messen, Ouverturen, Sinfonien und Concerten. Alle seine Compositionen freilich waren auch sehr leichte Arbeit, lediglich fürs Ohr berechnet, und unerschöpflich in Erfindung lieblicher Melodien mußten sie ihm schnell von der Hand gehen. Auch seine Begleitung der Solostimme besteht öfters nur aus einem einzigen Instrumente. Allerdings war es damals so Mode, aber St. huldigte auch der Mode sehr, und daher der große Ruf, den er zu seiner Zeit hatte. Was an ihm und für alle Zeiten zwar geschätzt werden muß, ist ein außerordentliches Geschick in der Behandlung der Recitative. Seine dahin gehörigen Compositionen sind wahre Musterbilder. Er schrieb auch eine Abhandlung über die Recitative, aber sie ist Manuscript geblieben. Andere Werke von dauerndem Werth sind sein 13stimmiges Kyrie und Gloria, und sein deutsches Te Deum. Die letzten beiden Jahre seines Lebens war er beständig kränklich, vielleicht in Folge zu großer Anstrengung. Er starb am 27sten November 1749. Unter seinem Nachlaß befinden sich auch noch ein Paar Abhandlungen über die griechische Musik, über die Composition u. über den Contrapunkt, welche aber ebenfalls Manuscript geblieben sind.

Stölzl oder Stölzel, Heinrich, Königl. Cammermusikus zu Berlin und erster Waldhornist in der dasigen Capelle, stand früher in Diensten des Fürsten von Pleß, und galt in seinen jüngeren Jahren für einen ausgezeichneten Meister auf seinem Instrumente. Er verbesserte dasselbe auch 1814, durch Erfindung eines einfachen Mechanismus, mittelst welches er alle Töne der chromatischen Scala in einem Umfange von beinahe 3 vollen Octaven, also auch die sogenannten unnatürlichen oder abgeleiteten, wohlklingend, rein und stark erhalten hat. Der Mechanismus besteht in 2 Hebeln, welche mit den Fingern der rechten Hand dirigirt werden (s. Horn). 13.

Stöpel, Franz David Christoph, wurde geboren am 14ten November 1794 zu Oberhelderungen in Preußen, wo sein Vater Cantor und Schullehrer war. Auch er sollte sich diesem Stande widmen, und kam deshalb auf das Seminar zu Weißenfels. Im 18ten Jahre bereits erhielt er eine Schullehrerstelle zu Frankenberg im Erzgebirge, wo ihn sein unruhiger Sinn aber nicht lange duldete. Nach einer kleinen Reise ins Holsteinsche sah er sich genöthigt, als Hauslehrer des Freiherrn Dankelmann zu fungiren, was er aber wiederum nicht lange aushielt. Er begab sich nach Berlin und versuchte Vorlesungen über Musik. Hatte er nun auch von Jugend auf mit vieler Vorliebe Musik getrieben und spielte er recht artig Clavier und bescheiden Violine, so muß man doch in Betracht seines eigentlichen und zumal

damaligen Wissens vor solchem Unternehmen erstaunen; indeß hatte es wichtige Folgen. Logier's Methode machte damals in London viel Aufsehen, und Stöpel wußte es dahin zu bringen, daß er von der Regierung Unterstützung erhielt, dorthin zu reisen, die Methode zu studiren und sie dann wo möglich nach Deutschland zu verpflanzen. Ueber sein Benehmen und seine Schicksale in London sind mancherlei Histörchen ins Publicum gekommen, die wir aber nicht nacherzählen wollen. Nach seiner Rückkunft richtete er eine Anstalt nach Logier's Grundsätzen in Berlin ein. Die Regierung bemerkte bald, daß etwas Gutes an der Sache sey, die Anstalt selbst aber noch an mancherlei Mängeln leide. Logier mußte selbst nach Berlin kommen, u. dem Uebel abhelfen. Streitigkeiten aller Art führten St. nun fort von Berlin. Er bildete ein Institut zu Potsdam, dann zu Erfurt, Gotha, Meiningen, und hier zwar mit großer Unterstützung des Herzogs. Nirgends indeß hielt der Unruhige lange aus. In Hildburghausen widerfuhr ihm manches Unangenehme, d. h. lediglich durch seine Schuld. Er ging nach Frankfurt a. M., wo er ein Institut gründete und eine musikalische Zeitung herausgab, die aber, wie sein Aufenthalt, nur ein Jahr dauerte. In Darmstadt stellte ihn der Großherzog an, seinen Capellmusikern theoretische Vorlesungen zu halten. Die Vorlesungen waren aus guten Gründen bald zu Ende, und St. fort. Nichts desto weniger hatte er damals durch allerhand Machinationen sich eine Art von Namen in der musikalischen Welt, wenn auch in moralischer Beziehung von keinem gar schönen Beiklange, zu verschaffen gewußt, u. die philosophische Facultät zu Erlangen ließ sich auch auf eine eingesandte Abhandlung, Gott weiß von wem verfaßt, das Diplom eines Doctors der freien Künste von ihm abhandeln. Man sah ihn bald darauf in München, auch hier eine Unterrichtsanstalt nach Logier gründend, eine musikalische Zeitung herausgebend und mit Vorlesungen beschäftigt. Nach kaum 2 Jahren war er endlich in Paris, und bei der Erstehung der Gazette musicale trat er als einer der rührigsten Mitarbeiter an derselben auf; dann gründete er ein Institut nach Logier'scher Art, schrieb ein „System der Harmonie" (!), eine Clavier- und Gesangmethode, chronologische Tabellen der Geschichte der modernen Musik ꝛc., wie mehrere Claviercompositionen, und lieferte Berichte und Aufsätze in einige deutsche Zeitungen, namentlich die allgemeine Leipziger musikalische Zeitung, und die „Cäcilia". Was an den Werken u. Werkchen ist, weiß jeder Verständige: aufrichtig nicht Viel. Und nun fehlte es auch in dem ewig bewegten Paris nicht an vielfachen Widerwärtigkeiten, bis er durch den Tod zur Ruhe einging, die ihm im Leben sein so unruhiges Gemüth und nicht selten zum mindesten unkluges Benehmen nicht gestattet hatte. Alle seine zu heftigen Hoffnungen und zu glänzenden Plane hatte er vernichtet sehen müssen, und nur der Tod, der ihn am 19ten December 1836 aus dem Gewirr hinwegrief, brachte ihn zum Frieden. Ein Bruder — August — war sein steter Nachzügler, lebt auch jetzt noch zu Paris, und wie es nicht anders seyn kann und konnte, in geistiger und physischer Hinsicht in ungleich beschränkteren Umständen. Kurz vor seinem Ende hatte Franz auch noch eine Uebersetzung der Contrapunktslehre von Cherubini unternommen.

Stopfen, s. Horn.

Stöpsel, dasjenige Stück Holz, das oben in eine offene Labialpfeife gesteckt wird, um dieselbe zu einer gedeckten zu machen, und mittelst welches dieselbe nun auch gestimmt wird. Es muß dasselbe genau in die Pfeife passen, und um sie winddicht zu verschließen, auch mit Leder überzogen seyn.

Stör, Carl, Großherzogl. Sächsischer Hofmusikus in Weimar, geb. den 29sten Juni 1814 zu Stolberg am Harz. Den ersten Musikunterricht

erhielt er von seinem Vater, damaligen Stadtmusikus daselbst. Nachdem er schon im 7ten Jahre in seiner Vaterstadt als Concertist aufgetreten, kam er im 8ten nach Halle, um dort den Unterricht des geschickten Stadtmusikus Taubert im Violinspiel zu genießen. Nach zweijährigem Aufenthalte daselbst kehrte er in seine Vaterstadt zurück und verweilte dort bis zum 12ten Jahre, in welchem ihn eine kleine Kunstreise nach Weimar führte. Sein Violinspiel erregte dort höheren Orts Aufsehen und der jugendliche Künstler hatte das Glück, nach seiner Confirmation sogleich eine feste Anstellung in der Hofcapelle zu finden, und dabei zu seiner Fortbildung den Unterricht eines Götze und Lobe zu genießen. Im Violinspiel hat er sich Lipinsky zum Vorbild gesetzt. In wiefern er dieses hohe Vorbild erreichen wird, muß die Zukunft lehren. Referent hat bisher zu wenig Gelegenheit gehabt, ihn im Solospiel zu hören, um über ihn ein begründetes Urtheil fällen zu können. Unverkennbar ist sein Talent im Fache der Composition. Die Ballets, welche er für das Weimar'sche Theater geschrieben, athmen einen frischen, lebendigen, kecken Geist, und Eigenthümlichkeit der Erfindung vorzüglich im komischen Genre. Bei fortgesetztem Studium wird dieser junge, reichbegabte Künstler, der außerdem noch manche andere Compositionen für das Orchester, so wie vorzüglich für die Violine geliefert hat, über welche günstige Urtheile gefällt worden sind, in seiner Art gewiß noch Treffliches leisten. Sein Bruder Friedrich, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, starb im 19ten Jahre als Opfer eines glühenden, ihn zu außerordentlichen Anstrengungen spornenden Eifers für die Musik. K. S.

Storace, Steffano (oder Estienne), ein beliebter dramatischer Componist des vorigen Jahrhunderts, geboren 1765 in Italien (der Ort ist unbekannt geblieben), verlebte seine Jugendzeit in mehreren Städten Europens, bald zu Venedig, Mailand, bald zu Paris ꝛc. Besonders vielen Beifall fanden seine Werke zu Wien; daher hielt er sich hier auch am längsten auf, und zwar bis 1785. Im folgenden Jahre ließ er sich zu London nieder. Er ward Anfangs daselbst als Componist beim italienischen Theater angestellt; gab indessen die Stelle bald auf, und lebte als Privatmann, sich nun aber auch mehr mit Zeichnen und der Malerei beschäftigend als mit Musik. Er war nämlich zugleich auch ein vortrefflicher Landschaftsmaler, wie überhaupt ein im ganzen Sinne des Wortes genialer Künstler; fand aber einen frühen Tod, schon am 16ten (nach Anderen am 25sten) März 1796. Von seinen Werken können noch die Opern: „Gli sposi malcontenti" (für Wien), „Gli Equivoci" (ebenso), „Doctor and Apothecary" (für London), „Haunted Tower", „La Cameriera astuta" und „No Song no Supper"; dann ein Paar Quintette und Sextette für Streichinstrumente mit Flöte, eine Sammlung kleiner Clavierfachen, und einige Sonaten für Clavier genannt werden.

Storace, Anna Selina, Schwester des Vorhergehenden, und auch fast stete Begleiterin desselben auf seinen verschiedenen Reisen, war eine ausgezeichnete Sängerin und Schülerin Sacchini's. 1780 sang sie unter anderen in Florenz mit erstaunlichem Beifalle. 1784 ward sie in Wien mit 1000 Ducaten Gehalt vom Kaiser angestellt, und ihr Gesang machte nicht minderes Aufsehn. 1786 folgte sie ihrem Bruder nach London, trat zuerst in der italienischen Oper auf, erhielt dann aber eine Stelle beim Drurylanetheater. Ein wahrhaft großes Geschick besaß sie in der komischen Darstellung, und Burney versichert, daß sie zuerst den Engländern einen Begriff von den schönen Verzierungen eines Marchesi beigebracht habe. 1800 wetteiferte sie mit dem glänzendsten Erfolge auf der Pariser Bühne mit der Wallbonne. Nachgehends scheint sie sich wieder nach London gewandt zu haben; zuverlässige

Nachrichten liegen aber über ihre demnächstigen Lebensschicksale nicht vor. 1812 war sie bestimmt wieder in London, und sie blieb nun auch daselbst bis zu ihrem Tode, der im Jahre 1817 erfolgte. 17.

Storioni, Lorenzo, berühmter Geigeninstrumentenmacher zu Cremona, blühete besonders um 1778, und seine vorzüglichsten Instrumente waren Violoncelle, die er auch selbst mit sehr großer Fertigkeit spielte. Viele wollen seine Violoncelle selbst denen von Stradivari nicht nachsetzen. Ihr Ton ist äußerst klangvoll und kräftig, und dabei im höchsten Grade singend.

Störl, Johann Georg Christian, geboren zu Kirchberg im Hohenloheschen 1676, kam wegen seiner vortrefflichen Stimme als 12jähriger Knabe in die Hofcapelle zu Stuttgart, ward erst hier unterrichtet, und dann auf Kosten des Herzogs 1697 zu Pachelbel in Nürnberg geschickt, um bei diesem noch die Composition und das Klavier zu studiren. Nach Stuttgart zurückgekehrt erhielt er die Stelle eines Hoforganisten. 1701 schickte ihn der Herzog abermals auf seine Kosten nach Wien zu dem damals berühmten Ferdinand Tobias Richter, daß ihm derselbe noch weiteren Unterricht in der Composition ertheile. Ueber ein Jahr hielt er sich in Wien auf, ließ sich während der Zeit auch als Claviervirtuos vor dem Kaiser hören, und machte dann 1703 eine Reise nach Italien. In Venedig genoß er den Umgang Palaroli's; in Rom blieb er ein ganzes Jahr. Grassi, Pasquini und Corelli hatten daselbst vielen Einfluß auf ihn. Endlich erhielt er den Befehl zur Rückkehr, u. angekommen in Stuttgart ward er zum Stiftsorganisten und Herzoglichen Capellmeister ernannt. 1711 gab er ein Choralbuch heraus, das 3 verschiedene Auflagen erlebte, und auch die ihm zugehörigen, jetzt noch gebräuchlichen Melodien „Entfernet euch, ihr matten Kräfte", und „Nur frisch hinein, es wird so tief nicht seyn", enthält. Dann componirte er einen ganzen Jahrgang von Evangelien-, Epistel-, Fest-, Apostel-tags-, Passions-, Leichen-, Abendmahl- und anderen Kirchenstücken, und mehrere Cantaten, wovon 2, eine für Discant und Baß und eine für Discant oder Tenor, mit Violin- und Flötebegleitung, gedruckt worden sind. Er starb gegen 1740, im Rufe eines der vorzüglicheren Tonkünstler seiner Zeit. A.

Storti, oder Cornamuti torti, s. Krummhorn. Storti waren bei den Italienern nämlich die größte Gattung von Krummhörnern.

Stößel, Nicolaus, Königl. Würtembergischer Militair-Capellmeister der Garnison Ludwigsburg, zu Haßfurt in Baiern am 17ten Mai 1793 geboren, Sohn eines armen Webers, der nebenbei aber auch Musik trieb und um des Broderwerbs willen fleißig bei Tanz und anderen Gelegenheiten auf der Clarinette oder Violine spielte. Unser Nicolaus erhielt in seinem 5ten Jahre schon von dem Cantor des Orts, Stumpf mit Namen, Unterricht auf dem Claviere. Die Eltern konnten Nichts an ihn wenden, und damit das schöne Talent des Knaben nicht verloren gehe, unterzog sich der brave Mann der Arbeit unentgeltlich. Auch mit dem Singen und Orgelspielen ward bald der Anfang gemacht, u. kaum 9 Jahre alt unterstützte er schon seinen Lehrer in der Kirche. Später versuchte er sich auch im Violinspiele und Flöteblasen. 15 Jahre alt wirkte er bereits bei den Kirchenmusiken tüchtig mit. Nun mußte er aber auch dem Vater bei dem erwähnten Musikgewerbe zur Hand gehen, und das eckelte den Knaben an. Es entstanden manche häusliche Zwistigkeiten, und die Stiefmutter, die ihm mittlerweile geworden, goß nicht sparsam Oel ins Feuer. Endlich sollte er Schullehrer werden. Dahin hatte der würdige Cantor Stumpf den Vater zu bewegen gewußt. Als indessen der Krieg im Herbst 1806 das 13te Chasseur-Regiment nach Haßfurt führte,

und der Stabstrompeter, mit dem er fleißig Violinduette spielte, ihm eine Stelle in seinem Musikcorps antrug, gab er den Plan wieder auf, und nahm, um sobald als möglich nur den stiefmütterlichen Mißhandlungen im elterlichen Hause entrückt zu seyn, doch auch um der Musik willen, zu der er sich vor allem Andern hingezogen fühlte, heimlich, ohne Wissen des Vaters, Dienste. Er machte den Preußischen und Oesterreichischen Feldzug mit. Dann kehrte er in seine Heimath zurück, und nahm nun den alten Plan, Schullehrer zu werden, wieder auf, ward auch als Schulprovisor angestellt und kam in das Seminar zu Würzburg. Professor Fröhlich, Vorstand des Musikinstituts daselbst, bemerkte bald sein musikalisches Talent, und ertheilte ihm außer den öffentlichen Lehrstunden noch privatim und unentgeltlich Unterricht in der Composition. 4 Messen, 1 Requiem und 2 Sinfonien, welche von den Arbeiten, die er unter Fröhlichs Augen fertig brachte, noch vorliegen, sind recht wohlgelungene Versuche. Nach beendigtem Seminarcurs ward er als Assistent zu Neustadt a. d. Saale angestellt. Die Liebe zur Musik, die zumal durch Fröhlichs Umgang noch mehr Nahrung erhalten hatte, blieb indessen überwiegend, und nach einem Jahre schon quittirte er den Dienst, und trat 1816 als Musikmeister beim 4ten Chevauxlegers-Regiment zu Augsburg ein. Er bildete binnen kurzer Frist sein Musikcorps zu einem der besten in der ganzen baierischen Armee, und componirte zu dem Behufe eine große Anzahl von Militärmusiken, sowohl für Infanterie als Cavallerie, worunter auch mehrere treffliche Kirchenstücke; allein nach König Maximilians Tode verlor die Regimentsmusikkasse einen bedeutenden Theil ihrer Einkünfte, und Stößel erhielt seinen Abschied. Früher schon hatte er Einladungen in Würtembergische Dienste bekommen, jetzt folgte er denselben u. erhielt 1826 auch sogleich sein jetziges Amt, in welchem er nicht allein die Oberleitung über die gewöhnlichen Regimentsmusiken der Garnison, sondern auch über ein besonderes Garnisonsorchester führt, mit welchem er zum öftern Concerte und andere dergleichen öffentliche Musiken veranstaltet. Für die Garnisonskirche in Ludwigsburg schrieb er 6 Cantaten für 4 Männerstimmen mit Orchester, die immer gern gehört werden; außerdem noch viele Militär- und Harmoniemusiken, von welchen auch einige gedruckt worden sind; die Opern „Rodenstein" und „Lichtenstein", deren weiterer Verbreitung wohl nur eine ungelungene Behandlung des Textes im Wege steht; mehrere Lieder; eine große Sinfonie; Concertino's für Oboe, Clarinette, und Flöte, u. Anderes. Stößels größte Kraft besteht übrigens immer in Behandlung der Blasinstrumente, und daher bleiben unter Allem, was er componirt hat, auch die Militärmusiken die besten, und gehören dieselben in der That zu den schönsten und effectvollsten Werken ihrer Art. Stößel hat viel Talent, und hätten die Umstände demselben nicht von jeher einen so einseitigen Wirkungskreis gesetzt, es würde sich sicher auch mit einer weit größeren, ausgedehnteren und eingreifenderen Energie offenbart haben.

Stösser, 1) in kleinen Positiven, welche keine Abstrakten und Windsäckchen haben, die kleinen Pflöckchen unter dem vordern Theile der Tasten, durch welche bei dem Niederdrucke dieser die Cancellen-Ventile in der Windlade sich öffnen; 2) in Drehorgeln die zu gleichem Zwecke vorhandenen Stückchen Drath, welche an die Tangenten angehängt sind; und 3) in der Mechanik der Fortepiano's der bewegliche hölzerne und zungenartig geformte Stab, der sich hinten auf der Taste befindet und beim Anschlag dieser den Hammer in die Höhe hebt.

Stöwe, Sängerin und Clavierspielerin, s. Bachmann (Madame).

Strada, Anna Maria, eine berühmte Sängerin des vorigen Jahr-

hunderts, machte besonders zu London ihr Glück. Aus Bergamo gebürtig, sang sie um 1725 in der Oper zu Neapel, wo sie Quanz auch hörte und bewunderte. 1730 engagirte sie Händel für London. Sie war 10 Jahre daselbst und immer gleich geliebt und bewundert von den Engländern. 1741 sah sich der in seinen Vermögensverhältnissen heruntergekommene Händel genöthigt, sie zu entlassen. Sie ging nach Italien zurück; sang zu Mailand, Florenz und in andern Städten, und trat endlich von der Bühne ab, um ihr übriges Leben zu Bergamo in Ruhe zuzubringen. o.

Stradella, Alessandro, in Italien einst gewöhnlich nur Apollo della Musica genannt, ja wegen Schönheit seines Körpers und seiner Werke auch wohl der musikalische Johannes, und nach einem seiner Oratorien Johannes der Täufer, war einer der größten Violinspieler und Componisten des 17ten Jahrhunderts. Kiesewetter benennt die Epoche, in welcher Stradella lebte und blühete, nach Carissimi, und er hat Recht; aber nächst Carissimi muß unbedingt Stradella's Name genannt werden. Er war aus Neapel gebürtig, und machte dort auch seine Schule; ging dann aber nach Venedig, und nun gewinnt seine weitere Lebensgeschichte einen wahrhaft romanhaften Anstrich. In Venedig nämlich verliebte sich ein junges Frauenzimmer in ihn, und folgte ihm heimlich nach Rom. Der Vormund des Mädchens, darüber aufgebracht, reizt einen jungen Mann, dem sie zur Frau versprochen war, diesen Raub durch den Tod Stradella's zu rächen. Der Bräutigam schwört es, geht nach Rom, eilt in die Kirche, in welcher, wie er erfahren hatte, so eben Str. sein Oratorium „San Giovanni Battista" (5stimmig mit Orchester) aufführt, und ist fest entschlossen, an heiliger Stätte selbst den scharf geschliffenen Dolch in des glücklichen Nebenbuhlers Blute zu färben; doch kaum hat er die Kirche betreten, die Musik, ja St. selbst spielen gehört, so wandelt sich sein Rachedurst in die zarteste Rührung: er schreibt dem Vormund, daß Stradella noch vor seiner Ankunft Rom verlassen habe und giebt diesem selbst Mittel an die Hand, den weiteren Verfolgungen des erbitterten Pflegers möglichst zu entgehen. So allmächtig hatte seine Kunst gewirkt. Er ging zuerst nach Neapel, schrieb daselbst mehrere Werke, die nicht mehr bekannt sind, und folgte endlich einem Rufe nach Genua, um für den Carneval 1678 daselbst die Oper „La Forza dell' amor paterno" zu fertigen. Die Musik ward aufgeführt und erregte einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Doch kaum hatte er die Vorstellung verlassen und wollte in seine Wohnung zurückkehren, als neugedungene Mörder ihn unterwegs überfielen, und seinem glorreichen Leben ein Ende machten. Er war auch ein vortrefflicher Sänger und für damals großer Meister auf der Harfe. Sein Geburtsjahr findet sich nirgends aufgezeichnet; aber alt war er sicher noch nicht geworden, als die Eifersucht zu solch schrecklichen Mitteln der Rache griff. Daher mag es denn auch kommen, daß im Ganzen nur sehr wenige Werke von ihm bekannt geworden sind. Außer den genannten nur noch einzelne Gesänge, Cantaten, Duette, Terzette und einige Madrigale für 4 und 5 Stimmen, die — wie gesagt — aber zu dem Besten gehören, was seiner Zeit in Musik gesetzt wurde. Burney theilt Bd. 4 pag. 105 ff. seiner Geschichte ein ganzes Duett in Partitur von St. mit. Dr. Sch.

Stradivari, Antonio, ein berühmter Geigenmacher in Cremona, und Schüler von Andrea Guarnerio. Man findet Instrumente von seiner Arbeit mit den Jahreszahlen 1709 bis 1724, welche wegen ihrer Trefflichkeit ungemein geschätzt, und als Seltenheit von Kunstliebhabern sehr theuer (mit mehreren 100, ja mehreren 1000 Gulden) bezahlt werden. — Auch ist ein

älterer, nicht minder gefeierter Meister Stradivario bekannt, dem vorgenannten wohl näher noch, als blos des Namens verwandt. 81.

Straßer, Barbara, s. Fischer (Madame).

Straßer, Johann Georg, s. Orchester.

Stratonicus, ein bei den alten Griechen berühmter Citharöde, lebte zu Athen zu Zeiten Alexanders und Ptolomäus, und soll der Erste gewesen seyn, welcher sein Instrument mit vielen Saiten bezog. Athenäus hat (lib. VIII.) mehrere Reden von ihm aufbehalten, die ihn zugleich als einen überhaupt sehr geistreichen Mann charakterisiren. Er mußte aber auch ein Märtyrer seines Witzes werden, indem König Nicokles ihn in Cypern wegen eines bittern Scherzes vergiften ließ. 48.

Strattner, Georg Christoph, Componist des 17ten Jahrhunderts, aus Ungarn gebürtig, stand Anfangs in der Fürstlichen Capelle zu Durlach, wurde dann Capellmeister zu Frankfurt a. M., und kam endlich nach Weimar, wo er als Herzoglicher Vicecapellmeister 1705 starb. Er zeichnete sich besonders in der Lieder-Composition aus, und man hat von ihm auch noch mehrere Melodien zu Neanders „Bundes- und Himmelsliedern".

Strauch, Gesanglehrer am Königl. katholischen Gymnasium und Choralist am Dome zu Breslau, war um 1810 einer der vortrefflichsten Bassisten Deutschlands, mit voller, sehr samuthiger, kräftiger und dabei höchst biegsamer Stimme. Seine älteste Tochter, Josephine, trat ebenfalls schon in ihrem 13ten Jahre als Sängerin auf, und versprach damals sehr viel für die Zukunft. Doch haben wir von ihren späteren Leistungen nur Wenig erfahren können, was uns zu noch weiteren Bemerkungen hier veranlassen könnte. Strauch starb 1815, für die Seinigen nur zu früh.

Straube, Rudolph, ein ausgezeichneter Lauten- und Clavierspieler, aus Sachsen gebürtig, studirte die Composition u. das Clavierspiel zu Leipzig unter dem großen Seb. Bach. 1754 ging er auf Reisen, erst in Deutschland, und dann nach England, wo er zu London so vielen Beifall fand, daß er für sein ganzes Leben dort zu bleiben beschloß. Er gab Unterricht, der ihm theuer honorirt ward, und componirte, theils für die Laute oder Guitarre, theils für das Clavier, und theils auch für die Violine. Am geschätztesten waren immer seine Duette, und unter diesen besonders die Sonaten. Er starb zu London in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Strauß, Johann, der süddeutsche celebre Walzercomponist, ist am 14ten März 1804 in Wien geboren. Zur Buchbinderprofession bestimmt, erlernte er zwar dieselbe; doch mehr noch zog ihn die Musik an, und durch fleißiges Ueben brachte er es auf der Violine zu einer ziemlichen Fertigkeit. Mit 19 Jahren nahm ihn Lanner in sein, wirklich trefflich besetztes Orchester; dort fand seine prävalirende Vorliebe für die Tanzcomposition reichliche Nahrung; er versuchte sich mit Glück darin, trat bald nachher mit einer eigenen Gesellschaft auf, und pflückte nunmehr mit seinem vorigen Principal gemeinschaftlich die Lorbeeren, welche beiden von den lebenslustigen Wienern so freigebig gespendet wurden; — ja, er machte sogar, si parva licet componere magnis — „Kunstreisen" in corpore, und errang auch im Auslande Beifall, nämlich da, wo sein Rival Lanner noch nicht gewesen, mit welchem er weder als Dirigent, noch als Solospieler, am wenigsten aber als humoristisch-origineller Tonsetzer in diesem Genre sich messen darf; denn, was St. schreibt, sind Noten, hübsche, wohlklingende, die Füße hebende zwar, aber doch nur, und nichts weiter, als Noten, wo hingegen L. eine charakteristisch-

eigenthümliche Tonsprache führt, die Gefühl, Wärme, Gluth und Phantasie athmet, einen speciellen, zuweilen sogar an's Sentimentale streifenden, Farbenton entfaltet, Erfindungsvermögen, Imagination und Ideenreichthum gewahren läßt, endlich auch durch eine frembartige, meist neue, oft fast geniale Instrumentirung selbst des Kenners Aufmerksamkeit anzuregen und zu fesseln befähigt ist. Strauß verdankt seinen ausgebreiteten Ruf hauptsächlich dem alleinigen Verleger seiner „sämmtlichen Werke", Tobias Haslinger in Wien, welcher davon — gegen 90 an der Zahl — wahre Pracht-Editionen veranstaltet, durch die Hunderte seiner Geschäftsfreunde ganz Europa damit versorgt, und auch Mittel und Wege kennt, um imponirende Namen für die Dedicationen zu gewinnen, welche dem Verfasser an kostbaren Souvenir's — Ringe, Dosen, Uhren ꝛc, überdies vielleicht noch mehr einbrachten, als manch tüchtiger, zu Grabe gegangener Meister auf seiner dornenvollen Pilgerfahrt im Schweiße des Angesichts jemals zu verdienen bevorrechtet war. — Strauß's genannter Rival und in jeder Hinsicht eigentlich Meister, Joseph Franz Carl Lanner, geboren in Wien am 11ten April 1802, zeigte schon von Jugend an eine entschiedene Hinneigung zur Musik, brachte es auf der Violine zu einer bedeutenden Fertigkeit, und studirte die Composition ganz ohne Anleitung blos nach theoretischen Lehrbüchern. Bald vereinigte er sich mit einigen gleichgesinnten Jünglingen seines Alters, arrangirte beliebte Opern-Pieçen, Ouverturen, Märsche, Gesänge u. dergl. zu seinem Bedarf 4-, 5- oder 6stimmig, versuchte auch die eigene Schöpfungskraft an mehreren Tanzparthien, übte Alles sorgfältig und genau nuançirt ein, und producirte selbe unter fortwährend lavinenartig sich steigerndem Beifalle in verschiedenen geselligen Zirkeln, beliebten Gartensalons u. anderen stark besuchten öffentlichen Versammlungsorten. Mit dem vergrößerten Antheil erwuchs nun allmählig aus dem bescheidenen, anspruchslosen Quintettchen ein complicirtes, vollständig besetztes Orchester, welchem der kunstsinnige, die Seele des Ganzen repräsentirende Chef, besonnen wählend und prüfend, nur ganz tüchtige Individuen einverleibte. Nunmehr beeiferten sich die Vorsteher der besuchtesten Erlustigungsplätze, diesen anziehenden Magnet für ihre Localitäten zu gewinnen; namentlich waren es der Volks- und Paradies-Garten, die Kaffee-Etablissements im Prater, das Tivoli- und Elisium, die eleganten Tanzsäle zum römischen Kaiser und ungarischen König u. v. a., deren Reunionen und musikalischen Soirees seine, in ihrer Art wirklich ausgezeichneten Kunstleistungen einen speciell anziehenden Reiz verliehen; nicht minder folgte er mehreren ehrenvollen Einladungen in die Nachbarländer, dirigirt in der Carnevals-Saison nebst häufigen Pickeniks und Hausbällen der vornehmsten Familen, auch die Musiken in den k. k. Redoutensälen, und bekleidet die Capellmeisterstelle bei dem 2ten Bürger-Regimente. Seine Compositionen, Ouverturen, Walzer, Ländler, Märsche, Potpourri's, Gallops, Quodlibets, Cotillons u. dergl., auch eine sehr gelungene Pantomime, über 100 an der Zahl, wovon er mehrere gekrönten Häuptern widmen zu dürfen das Glück hatte, und dafür mit kostbaren Andenken beschenkt wurde, sind wirklich geistreich, voll Leben, Anmuth, Lieblichkeit, Humor und Grazie; neu, eigenthümlich, originell und meist wahrhaft interessant, mit hinreißender Genialität instrumentirt, daher auch von überraschender Wirkung, besonders wenn sein feuriger Bogenstrich das Losungswort angiebt; mit einem Worte: es ist ächte Musik darin, während seine Collegen auf kein anderes Ziel hinarbeiten und auch kein anderes erreichen, als die Füße zu allarmiren. 81.

Strebinger, Mathias, geboren den 17ten Januar 1807 auf der Herrschaft Weikersdorf in Unter-Oesterreich, eines Winzers Sohn,

wurde von dem Schullehrer der unfernen Curstadt Baden im Clavier und Gesange unterrichtet, sowie er bei dem dortigen Theaterorchester-Director, Pater Branche, das Violinspiel erlernte, mit demselben im 12ten Jahre nach Preßburg ging und zum erstenmale öffentlich sich producirte. 1820 erhielt er an dem Professor des Wiener Musik-Conservatoriums, Herrn Hellmesberger, einen bewährten Mentor, und durch dessen erfolgreiche Verwendung nach zwei Jahren die gewünschte Anstellung im Hofoperntheater, woselbst er auch peremptorisch den Solospieler, Hrn. Mayseder, supplirt. Von nun an errang er zum öfteren in Concerten ermunternden Beifall, behandelt im Quartett-Vortrag auch die Bratsche mit seltener Delicatesse, und studirte unter Hrn. Capellmeister Drechsler eifrig die Theorie der Composition, wovon mehrere gelungene Arbeiten, namentlich 2 Violinconcerte, 1 Quatuor, 3 Duetten, Variationen, Potpourri's, Rondo's, Concertino's, Polonaisen, Trio's, eine Ouverture, verschiedene Balletstücke u. a. die erfreulichsten Resultate lieferten. Seit 1834 dient er auch als wirkliches Mitglied in der k. k. Hofcapelle. 18.

Streicher, Johann Andreas, geboren zu Stuttgart am 13ten December 1761 und gestorben in Wien am 25sten Mai 1833, wurde noch vor seinem Eintritte in die Welt zur vaterlosen Waise, und rücksichtlich der dürftigen Mutter im herzoglichen Waisenhause unentgeltlich aufgenommen. Ein früh sich entwickelnder Hang zur Tonkunst mußte leider unbefriedigt bleiben, und erst mit 17 Jahren erlernte er bei einem alten Schulmeister etwas Clavier klimpern; gar zu bald aber war der geringe Musikalien-Vorrath erschöpft, und nur zur Abwechslung, ohne den bleibenden, erst in der Folgezeit daraus sich offenbarenden Nutzen noch zu argwohnen, wurden sämmtliche, schon bis zum Ueberdruß durchgeleierten Tonstücke in alle Dur- und Moll-Scalen transponirt. Durch rastlosen Fleiß und angestrengte Selbstübungen errang er jedoch einen ziemlich bedeutenden Grad practischer Fertigkeit, und beschloß nunmehr, auch die Composition bei Ph. Em. Bach in Hamburg zu studiren, wo er auf die thätige Unterstützung mehrerer dort lebender Verwandten zählen durfte. Allein dieser mittelst abgekargter Ersparnisse vorbereitete Plan wurde durch seinen Herzensfreund Friedrich Schiller vereitelt, welcher, damals noch Militärarzt, aus bekannten Ursachen die Heimath verließ, und den er aus treuer Anhänglichkeit nach Frankfurt a. M. und Manheim begleitete. Diese Züge schwächten aber die ohnehin auf die größtmöglichste Oeconomie basirte Reise-Dotation, u. St. sah sich genöthigt, in letztgenannter Stadt durch Lehrstunden den Lebensbedarf zu gewinnen. Nach einiger Zeit vertauschte er den gegenwärtigen Aufenthalt mit jenem in München, wo er gänzlich dem Clavier-Unterrichte sich widmete, und durch den glücklichen Erfolg verschiedener Erstlingsversuche im Compositionszweige, namentlich, theilweise auch zum Druck befördert, Sonaten, Variationen, Exercitien, Gesänge, Ballete, Cantaten u. s. w. Mit-Interessent einer dortigen Musikhandlung wurde. Oftere Besuche in Augsburg befreundeten ihn später mit der achtbaren Familie des berühmten Orgelbauers Andreas Stein; er lernte Nanette (s. d.) kennen, dessen Tochter und Geschäftsführerin; die durch der Harmonie allmächtigen Zauber gleichgestimmten Seelen fanden sich, und eine ehelige, 39 Jahr währende Verbindung war das beglückende Resultat. Als nachher im Jahr 1794 die Gatten in Wien sich etablirten, gewann St. durch seine treffliche Unterrichtsmethode binnen kurzer Frist den Ruf eines der vorzüglichsten Clavierlehrers. Wie nun aber bei der stets wachsenden Ausdehnung der Pianoforte-Fabricatur die alleinige Oberleitung derselben seiner so unermüdlich thätigen Frau denn doch allzubeschwerlich fiel, suchte

der liebende Gatte die drückende Last ihr dadurch zu erleichtern, daß er selbst theilnehmend einschritt, und, obschon ins 40ste Lebensjahr vorgerückt, weder Zeit noch Mühe scheuete, um mit dem mechanischen Theil eines ihm bisher noch fremd gebliebenen Faches vollkommen vertraut zu werden. Durch eigene Erfahrung belehrt von allen Anforderungen, welchen ein jedes Instrument zum wahren, geistreichen Vortrage genügend entsprechen müsse, ging sein eifrigstes Bestreben dahin, eben solche prägnante Vorzüge allen seinen Arbeiten zu verleihen, und daß er das schöne Ziel auch erreichte, dafür bürgt die aller Orten demselben zu Theil gewordene Anerkennung. Unter manchen wesentlichen Verbesserungen gebührt jener interessanten Erfindung die Oberstelle, kraft welcher er das Hammerwerk über den Saitenbezug verlegte, und dadurch einen ungleich kräftig-präciseren Anschlag bewerkstelligte (?). Die Mußestunden wurden fortwährend der reinen Kunstliebe zum Opfer dargebracht. Die Winter-Monate über versammelte sich wöchentlich in seiner elegant-geräumigen Localität eine höchst gewählte Gesellschaft, um der musterhaften Ausführung klassischer Tonwerke beizuwohnen. St. war es, der die großartige Idee zur Reife brachte, Wiens zahlreiche Kunstfreunde zu einer imposanten Gesammtproduction zu vereinen. Diese fand auch wirklich im Jahr 1812 zur Unterstützung des durch eine furchtbare Feuersbrunst eingeäscherten Curortes Baden statt; Händel's wunderherrliches „Alexanderfest" in der k. k. kolossalen Winter-Reitbahn von 579 Individuen zu Gehör gebracht, bildete einen merkwürdigen Moment in den vaterländischen Annalen; nicht nur, daß die Verunglückten dadurch die namhafte Beisteuer von 29,000 Gulden erhielten, sondern, nunmehr näher bekannt geworden mit dem Reichthum innerer Mittel und Kräfte, formte sich in der Folgezeit aus diesem Vereine die achtungswerthe „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates", welche in ihrem rühmlichen Wirken zugleich Gründer, Beförderer und Erhalter des wohlthätigen Conservatoriums wurde. Nicht minder bleibende Verdienste erwarb sich St. um den evangelisch-reformirten Cultus; auf eigene Kosten errichtete er zum Kirchendienste der Gemeinden beider Confessionen besondere Singschulen, studirte die erhabenen Choralmelodien, geläutert von den durch Sinn-Widrigkeit oft störenden Vor- und Zwischenspielen selbst mit größter Sorgfalt ein, und leitete bei hohen Kirchenfesten den Chorgesang persönlich, der aber dann auch, wie von Einem Hauche belebt, von Einem Geiste beseelt, die ganze Versammlung zur Andacht erhob und mächtig erbaute. Noch beschäftigte er sich in den wenigen Erholungsstunden mit einer, leider unvollendet gebliebenen biographischen Skizze seines Jugendfreundes Schiller, welche manche wichtige Aufschlüsse über verschiedene, in's Dunkel gehüllte Perioden unsers verklärten Dichterfürsten enthalten soll.*) Tief gebeugt durch den unersetzlichen Verlust seiner treuen Lebensgefährtin, trat er für immer vom Schauplatze ab und übergab das Geschäft seinem einzigen Sohne, welcher, auch schon Gatte und Vater, durch ausgebreitete Reisen und in einer kunstreichen Werkstätte gebildet, längst schon bewiesen hatte, daß er, ein würdiger Sprosse seines berühmten Stammes, der Selbstführung eines auf höhere Anforderungen potenzirten Industriezweiges vollkommen gewachsen sey. 71 Jahre stempelten den an Körper und Geist gleich rührigen Großvater noch keineswegs zum Greise, was aber Noth, Dürftigkeit, Kummer und Sorgen, später, nach errungenem Wohlstand, angestrengte Arbeiten, speculative Versuche und viele dem Nachdenken geopferten Nächte

*) Eine Abtheilung davon ist 1837 von der Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart edirt unter dem Titel: „Schillers Flucht von Stuttgart nach Mannheim" ꝛc. D. Red.

nicht vermochten, das gelang der bösen Grippe, deren kurzem Anfalle seine feste Constitution erlag, um nach 4 Monaten schon ihn wieder mit der heißgeliebten Vorangegangenen jenseits für immerdar zu vereinen. St., der durchaus rechtliche, wohlthätige Ehrenmann starb, von trostloser Kinder Armen umschlungen, aber sein Name ist nicht mit ihm in die Grube gesunken, er lebt fort im Andenken bewährter Freunde u. in seinen Werken. —d—.

Streichinstrumente, dasselbe was Bogeninstrumente. S. auch Geige und Instrument. Unter Streichquartett versteht man daher 1) die 4 Geigeninstrumente in einem Orchester, und 2) ein Musikstück für 4 Streich- oder Bogeninstrumente. Streichinstrumente sagt man, weil solche Instrumente mit dem Bogen gestrichen (gespielt) werden.

Streit, Wilhelmine, geb. Schulz, gegenwärtig (1836) erste Sängerin beim Großherzogl. Hoftheater zu Weimar. 1806 in Berlin geboren, kam sie mit ihren Eltern als Kind an das Hoftheater zu Carlsruhe, wo sie in passenden Rollen auftrat. Concertmeister Feska gewann Interesse für ihre Stimme und ertheilte ihr Unterricht im Gesange, welchen später die als erste Sängerin angestellte Madame Gervais übernahm. Nachdem sie als Vitellia im Titus und als Sargino in der gleichnamigen Oper debutirt hatte, trat sie in Darmstadt, Cassel, Braunschweig und Hamburg als Gastsängerin auf, und erhielt darauf eine Anstellung in Hannover, welcher sie aber nach einem Jahre durch den Ruf als erste Sängerin beim Frankfurter Theater wieder entzogen wurde. Von dort führte sie Hofrath Küstner nach Leipzig, wo sie während eines fast 3jährigen Aufenthalts vielfache Gelegenheit fand, ihren Ruf als deutsche Sängerin für immer zu begründen. Sie vermählte sich hier mit ihrem gegenwärtigen Gatten. Durch eingegangene Verpflichtungen einer ehrenvollen Anstellung am Hoftheater zu Berlin entzogen und, nach Beendigung der Küstnerschen Direction in Leipzig, durch Anerbietungen für Breslau und Dresden in Anspruch genommen, gab sie einer durch Hummels Vermittelung erfolgten lebenslänglichen Stellung beim Weimar'schen Hoftheater den Vorzug. Auch noch von Weimar aus suchte sie Röckel, der Entrepreneur der deutschen Oper in Paris, für diese zu gewinnen. Die eingegangenen Verbindlichkeiten erlaubten es aber der trefflichen Sängerin nicht, auf die diesfallsigen Anerbietungen einzugehen und so blieb sie, kleinere Kunstreisen abgerechnet, seit 1829 fortwährend die Hauptzierde des Weimar'schen Hoftheaters. Die Stimme, Vortragsweise und der ganze Charakter dieser ausgezeichneten Sängerin erinnern lebhaft an Madame Milder-Hauptmann, mit der sie ihre Hauptrollen in der ältern Oper gemein hat. Bei großer Kraft der Stimme, welche man erst in größeren Räumen in ihrer vollen Glockenfülle erkennt, umfaßt unsere Künstlerin zwei volle Octaven. Zum Vortrage queckfilberner Passagen ist ihr mächtiges, gemüthvolles Organ und die Feskasche Bildung desselben durchaus nicht geeignet, aber als Iphigenia, Alceste, Medea, Vestalin, Donna Anna, Lady Macbeth, Fidelio u. s. w., ist unsere Künstlerin stets ihres Eindrucks auf solche Hörer gewiß, welchen in der Oper das Musikalische als Hauptsache gilt, wiewohl auch das Spiel dieser Sängerin in ernsteren Rollen, wenn auch kein geniales, wie das einer Schröder-Devrient, doch ein sehr angemessenes ist. k.

Streitwolf, Johann Heinrich Gottlieb, berühmter Instrumentenmacher zu Göttingen, ward auch daselbst den 7ten November 1779 geboren. Nach seiner Confirmation widmete er sich der Musik und ging zu dem damaligen Stadtmusikus Jäger in die Lehre. Als die Lehrzeit beendigt war, blieb er in Göttingen, indem er sich durch Musikunterricht, namentlich auf der

damals sehr in die Mode gekommenen Guitarre seinen Unterhalt verschaffte, und zugleich Mitglied des academischen Orchesters war, in welchem er als Cellist seinen Platz genügend ausfüllte. Im Jahr 1809 fing er an, musikalische Instrumente zu verfertigen und zwar ohne alle Anleitung, brachte es aber dennoch als ein denkender Kopf gar bald so weit, daß seine Flöten sehr gesucht wurden. Auch die Clarinette erhielt nach dem Vorbilde der Iwan Müllerschen Clarinette durch ihn manche lobenswerthe Verbesserung, so daß auch diese seine Instrumente weit und breit verlangt und verschickt wurden. Seinen Ruf als geschickter Instrumentenmacher haben aber ganz vorzüglich das chromatische Baßhorn 1820 u. die Baßclarinette 1828 begründet, welche beiden für Militär- und Harmoniemusik höchst nützliche und wirksame Instrumente wir seinem Erfindungsgeiste verdanken. Für die Baßclarinette erhielt er auch 1835 eine silberne Preismedaille von dem Gewerbsvereine des Königreichs Hannover. Bei dieser seiner Hauptbeschäftigung war er immer noch Mitglied des academischen Orchesters, trat aber 1821 seiner schwächlichen Gesundheit halber aus demselben. Ein großer Freund der Tonkunst, versammelte er in seinem Hause wöchentlich einige Mal ein kleines Quartett und suchte auch hierbei jungen Leuten nützlich zu werden. Seine Brustbeschwerden, über welche er schon als junger Mann öfters klagte, vermehrten sich mit jedem Jahr und wurden endlich auch die Veranlassung zu seinem frühen Tode, welcher den 14ten Februar 1837 erfolgte. In den letzten Jahren seines Lebens hatte er bereits seine Gehilfen unter die Aufsicht und Leitung seines Sohnes gestellt, welcher das Geschäft, wie Sach- und Kunstverständige versichern, mit recht gutem Erfolge fortsetzt. H.

Streng — 1) **strenge Fuge**, auch eigentliche Fuge, fuga obligata, fuga propria oder regularis, s. d. Art. **Fuge**. — 2) **Strenger Styl** oder **Satz**, s. d. Art. **Satz**.

Stretto (ital.), wörtlich: enge, wird in der Musik aber in einem doppelten Sinne gebraucht. **Zunächst** kommt es vor in Fugensätzen zur Bezeichnung derjenigen Stellen, bei welchen das Thema in den folgenden Stimmen eintritt, ehe es die vorhergehenden ganz beendigt haben, oder wo es in **engeren** Nachahmungen zum Vorscheine kommt. Es muß dies im Grunde jederzeit geschehen, wenn der Hauptsatz nach der gewöhnlicheren Art mehrere Male durchgeführt worden ist, damit theils die sich immer gleichen Repercussionen dem Ohre nicht lästig werden, theils u. hauptsächlich auch, damit das Ganze in Ansehung der Wirkung mehr steige. Hat der Tonsetzer ein Thema gewählt, welches mehrere Arten der engen Nachahmung zuläßt, so läßt er die Stimmen, je mehr sich die Fuge ihrem Schlusse nähert, in immer engeren Nachahmungen des Hauptsatzes eintreten, daher kommt nun auch die **zweite** Bedeutung des Worts. Man gebraucht stretto nämlich auch in ausgeführteren Tonsätzen gegen das Ende hin, um damit anzuzeigen, daß die Wirkung des Ganzen hier zu einer möglichst höheren Potenz gesteigert werden soll, u. da dies hauptsächlich nur geschehen kann durch Beschleunigung des Tempo's, dieses also auch einen geschwinderen Grad gewinnen soll. Das Wort stretto ist demnach in dieser zweiten Gebrauchsart gleichbedeutend mit **stringendo**; nur ist es ein Fehler, wenn man glaubt, das Zeitmaaß solle nach dem stretto erst nach und nach zunehmen. Allerdings läßt eine **Steigerung** der Wirkung nicht ein **augenblickliches** Eintreten der schnelleren Bewegung zu; doch darf das Zunehmen auch nicht in zu langsamen Schritten statt finden, wie etwa bei dem accelerando, sondern binnen wenigen Takten schon muß der möglichst höchste Grad der Eile erreicht seyn. Gewöhnlich enthält dieser Schlußsatz die sog. Finalcadenz. —

Mit dem Ausdrucke die Stretta bezeichnet man neuerdings vorzugsweise das leichte, schnellere Tempo, mit welchem Gesangsstücke in den Opern schließen.

a.

Strich, 1) zur Bezeichnung der Bogenführung beim Spiel der Geigeninstrumente, s. Herabstrich u. Hinaufstrich; 2) als Vortragszeichen über den Noten, s. Abstoßen u. staccato; 3) als Schriftzeichen an den Noten, s. Geltung u. Notenschrift; 4) ebenfalls als Schriftzeichen über Buchstaben (Querstrich), s. Gestrichen; 5) als Verticalstrich im Liniensysteme, s. Abbreviatur.

Stricker, Augustin Reinhard, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeister des Fürsten von Anhalt-Köthen, war vorher Königl. Preußischer Cammermusikus zu Berlin, wo er bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des damaligen Königs sich auch als Componist durch die Oper „Alexanders u. Roxanens Heirath" auszeichnete. Außerdem schrieb er mehrere Cantaten und einige Instrumentalsachen.

Striggio, Alessandro, ein berühmter Organist u. Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, in der zweiten Hälfte desselben Capellmeister des Herzogs von Florenz, stammte aus einer adeligen Familie zu Mantua. Baini zählt ihn in seinem Werke über Palestrina noch zu den Tonsetzern des 15ten Jahrhunhunderts; aber das ist ein Irrthum, den auch Kandler in seiner deutschen Bearbeitung des Werks berichtigt. St. war zugleich Virtuos auf der Laute, und da er für die Festlichkeiten am Hofe seines Herzogs immer neue Musiken und namentlich Intermezzi schreiben mußte, so hat er in dieser Art von Compositionen das Meiste geliefert. Doch waren damals die Intermezzi noch nichts Anderes als eine Art von Madrigalen, und man darf daher diese Compositionen St's nicht mit den Intermezzi's neuerer Zeit verwechseln. Das einzige, was in der Hinsicht noch von ihm übrig geblieben ist, heißt „Amico fido" (aus dem Jahre 1585). Indeß sind viele Intermezzi von St. zu Venedig gedruckt worden. An wirklichen Madrigalen lassen sich noch von ihm anführen: 3 Bücher sechsstimmiger, und ein Buch 5stimmiger, aus den Jahren 1566 bis 1582. Das Buch 5stimmiger und ein Buch 6stimmiger von 1582 befinden sich noch auf der Bibliothek zu München. Auch in Paix Orgeltabulaturbuche findet man eine Composition von ihm.

Strina-Sachi, s. Schlick.

Stringendo (ital. ausgespr. strindschendo), eilend, s. Stretto.

Strobach. 1) Anton, zuletzt Capellan zu Lindenau in Böhmen, auch geb. daselbst, war ein ausgezeichneter Baßsänger und Fagottist, und starb um die Mitte des 18ten Jahrhunderts. — 2) Niclas, Bruder des vorhergehenden, war ebenfalls ein guter Baßsänger und Musikdirektor an der Capitelkirche zu Fünfkirchen in Ungarn, wo er um 1760 starb. — 3) Wenzel, zweiter Bruder Antons, bekleidete schon während seiner Studienjahre den Organistendienst an der Pfarrkirche St. Martin zu Prag, ward dann Weltpriester und starb als Dechant und mit dem Rufe eines großen Orgelspielers zu Böhmisch-Kamnitz. — 4) Georg, geboren zu Lindenau und vermuthlich auch zu der Familie der 3 vorhergehenden gehörend, lebte als Baßsänger bei der Theinerkirche St. Niklas und St. Jacob zu Prag, und hatte einen bedeutenden Ruf. Der Churfürst von Sachsen verlangte ihn mehrere Male in seine Capelle; er aber blieb in Prag, und starb 1753. — 5) Christian, Bruder Georgs, war Virtuose auf der Trompete, und starb zu Prag gegen 1760. — 6) Franz, bis gegen Ende des vorigen Jahrhun-

derts Musikdirektor an der Fürstlich Lobkowitzischen Lauretakapelle zu Prag, zeichnete sich als Tenorsänger, Liedercomponist und Bibliograph aus. Er besaß eine der ausgezeichnetsten musikalischen Bibliotheken. — 7) Joseph, großer Violinvirtuos, starb als Musikdirector in der Hauptpfarrkirche St. Nicolas zu Prag im Dec. 1794. Er war ein intimer Freund Mozarts, dem zu Ehren er 1791 am 14. Dec. auch eine schöne Todtenfeier veranstaltete, an welcher 120 Musiker und über 3000 Zuhörer Theil nahmen. Vor seiner Anstellung an St. Niclas hatte er schon an mehreren anderen Kirchen Prags die Stelle eines Musikdirektors bekleidet.

Strobel, Valentin, Lauteniſt und Componiſt des 17ten Jahrhunderts, schrieb namentlich viele Lieder mit Violin- und Baßbegleitung, wovon in den Jahren 1652 und 1654 auch ein Paar Sammlungen zu Straßburg gedruckt wurden; ferner sog. Sinfonien für 3 Lauten und eine Mandore, auch 4 Lauten nebst Baß und Discant. Als Virtuos auf der Laute hatte er zu seiner Zeit einen sehr berühmten Namen.

Strohbaß, vulgo eine Baßstimme von zwar äußerlich kräftiger, aber gemeinem, breitem Klange, der es auch an dem nöthigen Umfange und Biegsamkeit fehlt, die in dem Zustande der rohen Natur sich nicht wohl zu einem cantabeln Vortrage verwenden läßt.

Strohfiedel, franz. Claquebois, ital. Sticcato, nach Merſenne lat. ligneum Psalterium, daſſelbe Inſtrument, welches wir lieber Holzharmonica nennen möchten, und bereits unter dem Art. Harmonica beſchrieben haben.

Ströhl, Johann Adam, ein blinder Waldhorniſt und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Kammermuſikus des Grafen Heinrich XXV. zu Gera, war zu Tüllſtedt bei Langenſalze 1703 geboren, und verlor ſchon in ſeinem erſten Lebensjahre durch die Blattern das Geſicht. Sein Vater war Hautboiſt bei den Mainziſchen Truppen in Erfurt. In ſeinem 10ten Jahre fing derſelbe mit ihm Muſik zu treiben an, und da er beſonders zum Horne viel Luſt zeigte, ſo ward dieſes auch ſein Hauptinſtrument. In ſeinem 15ten und 16ten Jahre ſchon machte er Kunſtreiſen. Seine Fertigkeit war ungemein; was kein Horniſt auf dem Inſtrumente herauszubringen vermochte, blies er mit der größten Leichtigkeit. Die Componiſten ſchrieben eigens Concerte für ihn. Endlich nahm ihn Graf Heinrich für ſein ganzes Leben in Dienſte, und er beſchloß dieſes auch zu Gera um 1760. Beſtimmt findet ſich ſein Todesjahr nirgends angegeben.

Stromeyer, Karl, der weltberühmte Baſſiſt, geb. 1780 in einem kleinen Orte bei Stolberg, erregte als junger Mann durch ſeine vortreffliche Baßſtimme Aufſehen, welche zur Zeit ihres höchſten Glanzes das tiefe C erreichend die Töne vom E bis zum eingeſtr. g in einer Gleichheit, Fülle, Weichheit, Anmuth und Geſchmeidigkeit umfaßte, vermöge deren er unſtreitig zu den reichbegabteſten Sängern gehörte, welche es jemals in ſeinem Fache gegeben hat und die vorzüglichſten unter den Zeitgenoſſen übertraf. Nachdem er eine Zeitlang als Herzogl. Sächſiſcher Kammerſänger in Gotha geglänzt hatte, wurde er in gleicher Eigenſchaft auf das Hoftheater in Weimar berufen, wo ſich bald ſein unvergleichliches Organ, durch mancherlei günſtige Umſtände gefördert, zur vollen ſchönen Blüthe entfaltete. Geweckt und angeregt durch Künſtler aus der Götheſchen Schule, entwickelte ſich bald auch ſein mäßiges Talent für ſceniſche Darſtellung ſo weit, daß er, im Allgemeinen zu ziemlicher Theaterroutine gelangend, in einzelnen ſeiner Individualität vorzüglich zuſagenden Rollen auch als Schauſpieler Ausgezeichnetes leiſtete. Als Saraſtro

in der Zauberflöte, als Graf Almaviva in Figaros Hochzeit, als Wasserträger in der gleichnamigen Oper, als Abbé in Fanchon und mehreren ähnlichen Rollen bildeten Gesang und Spiel ein künstlerisches Ganze von höchster Vollkommenheit, und so oft er auch in diesen Rollen auftreten mochte, er war in ihnen stets, bei Einheimischen und Fremden, des lautesten Beifalls gewiß. Minder glücklich war er als Schauspieler in belebteren Rollen und in solchen, welche ein tieferes, feineres Studium der Charakteristik erforderten. Hier mußte der große, mit Recht gefeierte Sänger den Schauspieler übertragen, was denn in der Regel in einer Weise der Fall war, daß auch solche Kunstleistungen Stromeyers immer noch höchst genußreiche blieben. Mit einer musterhaft deutlichen und schönen Aussprache des Textes in der deutschen wie in der italienischen Oper, verband er eine edle, reine, gemüthvolle, im höchsten Maaße ansprechende Einfachheit des musikalischen Vortrags, gleich vollkommen im getragenen Gesange wie im Recitativ, welche unterstützt vom einschmeichelndsten und wohllautendsten Organe, stets den lebhaftesten, tiefsten Eindruck hervorbrachte und selbst im einfachsten und anspruchlosesten Liede die Herzen innig berührte, während zur musikalischen Darstellung solcher Rollen, wie etwa die des Caspar im Freischütz, ihm die höhere geniale Kraft mangelte, weshalb sie St. auch nur ungern übernahm. Bei seinen überwiegenden Vorzügen, vermöge deren er, so lange er ihm angehörte, die Hauptzierde des Weimarschen Theaters war, und mit dem reichbegabten Moltke, mit seiner eifrigen Gönnerin, der klassisch gebildeten Madame Jagemann (Frau v. Hygendorf) und mit der zu ihrer Zeit höchst ausgezeichneten Eberwein ein Ensemble bildete, welches in seiner höchsten Glanzperiode wohl nicht leicht seines Gleichen fand, konnte es an den vortheilhaftesten Anerbietungen und Rufen von Seiten großer in- und ausländischer Bühnen nicht fehlen. Um ihn festzuhalten, suchte man ihn in Weimar in eine möglichst günstige Stellung zu versetzen, wodurch er aber in eine falsche gerieth. Er wurde Regisseur der Oper, wodurch dem Publikum der fleißigere Sänger verloren ging, ohne daß jene durch Umsicht und Energie, wie sie nur eine tiefere u. umfassendere musikal. u. allgemein wissenschaftliche Bildung, u. ein höheres geistiges Uebergewicht zu begleiten pflegt, gefördert u. gehoben worden wäre. Unser Künstler erhielt die große goldene Medaille und neben bedeutender Gehaltszulage den Titel als Oberdirector. So sehr er dieser Auszeichnung als großer, in seiner Art einziger Sänger würdig war, so genügte doch seine Gesammtbildung als Musiker, Schauspieler und Kenner des Theaterwesens nicht ganz den mit dieser Stellung verbundenen Verpflichtungen, und diese, so wie manche andere, hier nicht weiter zu erörternde Ursachen veranlaßten nach dem Tode des Großherzogs Carl August im J. 1828, welcher eine tief eingreifende Umgestaltung des Weimarischen Theaterwesens zur Folge hatte, Stromeyers Rücktritt von derselben mit einer lebenslänglichen Pension von 1000 Thalern. Er wurde seit jener Zeit vom Publikum um so schmerzlicher vermißt, je mehr der damals kaum merklich verminderte Glanz seines Organs zu der Hoffnung berechtigte, denselben noch lange fortdauern zu sehen und je weniger die durch seinen Rücktritt als Sänger verursachte Lücke ausgefüllt werden konnte. Seit jener Zeit ist der große Sänger, nach einigen kleineren Kunstreisen, welchen früherhin mehrere glorreiche größere, unter anderen auch nach Paris, vorangegangen waren, für das größere Publikum völlig verstummt, und hat es vielleicht schon öfter bereut, dem Gefühle gekränkter Ehre die Uebung seines unvergleichlichen Talents, durch welche er noch Jahre hindurch Tausende hätte erfreuen und entzücken mögen, so frühzeitig zum Opfer gebracht zu haben. Das dolce fare niente, in welchem er seit seinem Rücktritte

auf früher gesammelten Lorbeeren ausruht, hat nicht wenige seiner früheren enthusiastischen Verehrer an seinem höheren Eifer für die Kunst irre gemacht, u. in der That erscheint es als ein Vergehen an der Kunstwelt, wenn ein Talent, von den Göttern hoch u. herrlich begabt, wie es in ganzen Menschenaltern kaum einmal hervortritt, durch eigene oder fremde Schuld ihr vor der Zeit verloren geht.

Strong, Joseph, zu Carlisle in der Landschaft Cumberland einst berühmt wegen seiner Geschicklichkeit im Orgelbau und in der Kirchencomposition. Ohnerachtet er von Jugend auf blind gewesen war, leistete er in beiden Künsten Vortreffliches. Leider können wir keins seiner Werke mit Namen anführen. Er starb zu Carlisle im März 1798, und hinterließ mehrere talentvolle Kinder.

Strophe, kommt aus dem Griechischen her, und heißt eigentlich Wendung, dann auch der Tanz des Chors in der Orchestra, ferner der während des Tanzes gesungene Gesang, und endlich besonders die Verbindung mehrerer Verse zu einem metrischen Ganzen. Ursprünglich waren bei den Griechen und Römern die Chorgesänge auf dem Theater Strophen, und dieselben theilten sich, wie der ganze Chor in 2 Abtheilungen getheilt war, in 2 Theile, davon den einen die von der Rechten nach der Linken sich bewegenden Choreuten absangen (St. im eigentlichen Sinne), und den andern die von links nach rechts sich Bewegenden und zwar in demselben Zeitmaaße (Antistrophe); daher Beide, Strophe und Antistrophe, in Rhythmus und Metrum ganz gleich seyn mußten. Beiden schloß sich dann noch ein für sich bestehender Theil an (Epode). War damit das Lied noch nicht beendigt, so begannen die Strophen und Gegenstrophen aufs Neue. Dieselben Benennungen blieben nun auch in den Liedern, die nicht von Mehreren vorgetragen, sondern nur von Einzelnen zur Leier oder zur Flöte abgesungen wurden, wie in den Pindarischen Oden, wo man indeß statt Strophe und Antistrophe auch die Ausdrücke Ode und Antode findet. Uebrigens bestehen auch andere Gesänge des Alterthums aus Strophen, die aber nicht von Epoden unterbrochen fortlaufen, und in denen Sylbenzahl und Sylbenmaaß sich gleich bleiben. In den neueren Sprachen hat man die strophischen Gedichte in antiker Form zum Theil mit Glück nachgeahmt, wie namentlich in den Canzonen. Sonst ist, schließlich noch bemerkt, in der neueren, modernen Poesie die St. eine Periode von mehreren Versen, welche allen folgenden Perioden zum Muster, und der eine Melodie gegeben, auch alle folgenden Strophen nach derselben Melodie gesungen werden können. Die Verse lassen sich hierbei sehr mannigfaltig mischen, doch muß die Melodie dem Sinne angemessen seyn.

Strozzi, 1) Berardo, Componist des 17ten Jahrhunderts, war zu Anfange desselben General-Predicator des Franziskaner-Ordens. Zu Venedig erschienen von ihm in den Jahren von 1618 an mehrere Motetten, Messen, Psalme, Antifonien, Magnificate, Concerte ꝛc. für 1 bis zu 4 Stimmen, in verschiedenen Sammlungen zusammengestellt. Weitere Nachrichten über ihn aber fehlen. — 2) Barbara St., s. Cantate.

Struck, Paul, ein Wiener Componist aus der neueren Zeit, noch ein Schüler von Joseph Haydn, in dessen Manier denn auch die meisten seiner Werke abgefaßt sind. Schon 1797 trat er mit einigen Claviersonaten in die Oeffentlichkeit. Nachgehends folgten mehrere dergleichen nach, theils mit theils ohne Begleitung; auch Trio's für Clavier, Violine und Baß, Quartetten für Streichinstrumente, und andere dergleichen Sachen gab er heraus. Erreichte er darin auch sein feststehendes erhabenes Vorbild nicht, so gehört er gleichwohl doch zu den guten Componisten, und hat er weniger

Theilnahme vielleicht im Publikum gefunden als er verdient, so ist das ein Schicksal, das er mit noch vielen anderen und selbst größeren Meistern seiner Kunst theilt. 10.

Strungk, Delphin, geboren 1601, von 1630 bis 1632 Organist zu Wolfenbüttel, dann Hoforganist zu Celle, und endlich nach Braunschweig berufen, wo ihm um seiner außerordentlichen Geschicklichkeit willen der Magistrat außer seinem eigentlichen Amte nach und nach noch 4 verschiedene Organistenstellen zugleich übertrug, welche er dann durch seinen jüngsten Sohn (s. unten), eine Tochter und 2 Schüler versehen ließ, bis er 1694 starb. Ueberhaupt aber stand St. zu seiner Zeit als Orgelspieler in großem Ansehn. Von nah und fern strömten ihm die Schüler zu, und der damalige Erbprinz Rudolph August, welcher zu Wolfenbüttel residirte, pflegte öfters nach Braunschweig zu kommen, um ihn in der Vesper spielen zu hören. Vieler anderer Beweise nicht zu gedenken. In der Composition war er nur wenig thätig. Ein Paar Orgelstücke in Tabulatur, die auch noch vorhanden sind, mögen Alles seyn, was er in dieser Beziehung ins Publikum gefördert hat.

Strungk, Nicolaus Adam, Sohn des vorhergehenden, in seiner Zeit großer Meister, ward 1640 zu Celle geboren, und konnte schon in seinem 12ten Jahre den Vater unterstützen (s. oben). Später bezog er die Universität zu Helmstädt, um sich auch in den Wissenschaften noch zu vervollkommnen. Dann ging er nach Lübeck, um bei dem damals berühmten Schmittelbach Violine spielen zu lernen. 20 Jahre alt berief ihn der Herzog nach Braunschweig zurück und stellte ihn als ersten Violinisten in seiner Capelle an. Doch blieb er nicht lange, sondern folgte einem Rufe in die Hofcapelle des Herzogs Christian Ludwig zu Celle. St. galt für einen der vortrefflichsten Clavier- und Violinspieler u. gebildetsten Musiker Deutschlands. Auf einer Kunstreise, welche er von Celle aus unternahm, ließ er sich in Wien auch vor dem Kaiser hören, und ward von demselben mit einer schönen Kette, an welcher des Kaisers Bild hing, beschenkt. Als der Herzog Christian Ludwig starb, verließ er Celle und trat in die Capelle des Herzogs Johann Friedrich zu Hannover. 1678 folgte er einem Rufe als Musikdirector nach Hamburg. Hier schrieb er die Opern: „Der steigende und fallende Sejan", „Doris", „Cekrops Töchter", „Alceste", „Theseus", „Semiramis" und „Floretto", und das Oratorium „Esther". 1685 erbat sich der Churfürst Wilhelm von Brandenburg ausdrücklich den genialen Strungk vom Hamburger Senate und stellte ihn als seinen Capellmeister an. Kaum hatte das der Bischof von Osnabrück und Herzog von Hannover erfahren, so forderte er auch den Künstler als seinen Vasallen zurück, ernannte ihn zu seinem Kammerorganisten u. verlieh ihm außerdem auch ein Canonicat im Stifte beatae virginis zu Einbeck. So herrschte eine wahre Eifersucht unter den Großen auf den Besitz Strungks, der nun sogar den Titel Domherr führen durfte, und sich fast beständig in der Gesellschaft seines Herzogs befand. Er begleitete denselben auch auf einer Reise nach Rom, wo er zuerst durch sein ausgezeichnetes Clavierspiel, dann aber auch durch seine Fertigkeit auf der Violine selbst des großen Corelli Bewunderung erregte. „Herr ich werde hier Arcangelo genannt" — soll Corelli ausgerufen haben, als auf vieles Zureden endlich St. ihm auch Etwas auf der Violine vorspielte — Sie aber möchte man den Erzteufel heißen". Strungk blieb ein Paar Jahre in Italien. Nach Deutschland zurückgekehrt, wandte er sich zuerst nach Wien, spielte vor dem Kaiser, aber diesmal nicht auf der Violine, sondern auf dem Claviere, erhielt eine zweite Kette, und ging dann (1689) nach Dresden, wo ihn

der Churfürst Johann Georg II. zu seinem Vicecapellmeister ernannte, und er sogleich eine von Pallavicini angefangene Oper, „Antiope", beendigen mußte. Nach Bernhard's Tode 1692 ward er wirklicher Capellmeister, und 1696 gab er dies Amt auf, um nach Leipzig zu ziehen, wo er noch einige Kirchenstücke und ein Paar Opern componirte, und dann am 20sten September 1700 starb. Für die Violine allein componirte er nur einige Uebungsstücke, ein Paar Sonaten und wenige Ciaconen; für das Clavier schrieb er fleißiger. Er gab aber nur Weniges davon in den Druck. Von seiner Kirchenmusik ist gar keine mehr bekannt. St. that Nichts für die größere Verbreitung seiner Werke, und viele davon schrieb er auch nur eigens für gewisse Zwecke oder Personen. Nach Mattheson herrschte aber allgemein immer ein großes Verlangen darnach. ff.

Stufe oder Stufe der Tonleiter, s. Klangstufe.

Stulp oder Stülpe, s. Hut; dann ist es bei Blasinstrumenten auch dasselbe, was Schalltrichter oder Stürze (s. d.).

Stümer, Carl, Gesanglehrer am Königl. Hoftheater zu Berlin, ist auch daselbst geboren 1793, und war früher ein ausgezeichneter Tenorsänger. Seine Lehrer im Gesange waren Zelter und Righini. Von Mutter Natur nun auch beschenkt mit einem schönen Talente, läßt sich erwarten, daß er etwas Vortreffliches zu leisten vermochte. Lange Zeit auch war er als erster Tenorist bei der Königl. Oper zu Berlin angestellt, und fortwährend vom Publikum sehr gern gehört. Seine Stimme und sein Vortrag zeichneten sich durch eine gewisse Gefälligkeit und anschmiegende Lieblichkeit aus, und sicher würde er zu einem weit bedeutenderen Rufe gelangt seyn, hätte er seiner Darstellung überhaupt und namentlich seinem Spiele mehr künstlerischen Werth geben können. Dies hinderte ihn wahrscheinlich auch, daß er größere Kunstreisen unternommen hätte. Uebrigens wirkt er in seiner jetzigen Sphäre höchst segensreich. Er hat schon manchen recht braven Sänger gebildet, und, selbst gründlich unterrichtet, weiß er auch wiederum seine schwierige Aufgabe als Lehrer zu lösen. 51.

Stumm, Heinrich, und seine beiden Söhne, gehören zu den geschickteren Orgelbauern des vorigen Jahrhunderts. Sie lebten in Rauhen-Sulzbach bei Kien auf dem Hundsrück, und blüheten besonders von 1760 bis 1790. Von den Werken, welche sie erbaueten, verdienen vor allen genannt zu werden: die schöne 41stimmige Orgel in der Catharinenkirche zu Frankfurt a. M. vom Jahre 1779, ferner die 36stimmige Orgel in der deutschen reformirten Kirche zu Bockenheim von 1768, und die Orgel in Durlach. Viele andere Werke baueten sie vornehmlich in den Rheingegenden.

Stumm, wird von Pfeifen in der Orgel gesagt, welche nicht zum Ansprechen, sondern nur zur Zierde in der Fronte angebracht sind; daher die Ausdrücke: stumme Register, stumme Pfeife, stumme Fronte ꝛc. — Stumme Registerzüge sind dann solche Registerzüge, welche keine eigentliche Stimme klingen machen, sondern einen andern Zweck haben, wie der Ventil-, Sonnen-, Engel-, auch Klingel-, Calcanten- und noch mancher andere derartige Zug.

Stumpf, Johann Christian, ein vorzüglicher Künstler auf dem Fagott, aus Altona; von 1798 angefangen aber Correpeditor bei dem Frankfurter Theater, welchen Posten er bis zu seinem Tode (Frühjahr 1801) nur 3 Jahre über bekleidete. Wir besitzen von ihm über 60 sehr brauchbare Entreacte's, viele für Harmoniemusik arrangirte Opern, Violin-, Flöten- und Fagott-Duetten, Concerte, Sonaten u. s. w.; auch sind während eines

früheren Aufenthalts in Paris 17 Werke für verschiedene Bogen- und Blas-Instrumente gedruckt erschienen. 18.

Stunz, Joseph Hartmann, Königlich Baierischer Capellmeister zu München, geboren um 1793, und gebildet durch Winter, ein verdienter Componist und Tonkünstler überhaupt. Wir wollen summarisch nennen, was uns von seinen Arbeiten bekannt ist: außer mehreren Liedern u. Chören die Oper „Costantino", ohngefähr 6 Notturno's, ein Paar Ouverturen und ein Quintett. Die Oper „Costantino" schrieb er im Jahre 1819 zu Venedig für die Fenice, auf welcher sie auch im Februar 1820 mit sehr vielem Beifalle aufgeführt wurde. Stunz hatte damals eine Bildungsreise nach Italien gemacht, und gleich diese Oper lieferte auch das schönste Resultat derselben, indem sie bewies, daß er den Italienern zwar die Kunst der Cantilene abgelernt hatte, doch dieselbe auch mit so viel deutscher Gediegenheit verarbeitet, daß zwar so zu sagen eine Art von gemischter Melodie entstand, die aber nichts desto weniger einen ungleich höheren charakteristischen Werth hatte, als all' jener überreiche Tonschmuck der neueren nationalen Musik der Italiener. Stunz's Musik wird in Wahrheit von einem dramatischen Elemente belebt, und sehen wir auf jene Oper zurück, so können wir nur bedauern, daß sich sein Talent nach dieser Richtung hin später nicht mehr erweitern wollte. In Folge der Oper erhielt er bei seiner Rückkehr nach München den Titel eines Capellmeisters, ward nach ein Paar Jahren jedoch zum Regisseur der Oper und Director des Chors ernannt, eine Stellung, in welcher er übrigens sich nicht minder schon manches Verdienst, wenn auch nur in Beziehung auf die örtlichen Verhältnisse, um die Kunst erworben hat. Die letzte Composition, welche uns von ihm bekannt geworden ist, ist der Chor „der wilde Jäger". Derselbe erhielt bei seiner Aufführung in München 1837 rauschenden Beifall, ist unsers Wissens aber noch Manuscript. Das Gedicht von Förster „Heldengesang in Walhalla", welches er als Volkslied setzte für 4stimmigen Chor mit Blech-Instrumenten-Begleitung, ward von Falter und Sohn gedruckt, u. ist ein recht frischer, kräftig deutscher Gesang. Stunz behandelt in der Begleitung sowohl wie in selbstständigen Instrumentalstücken alle seine Organe naturgemäß, ohne Künstelei, aber dennoch mit außerordentlich viel Effect. Seinen Melodien merkt man es an, daß sie ihm nicht überreich zufließen, aber das Talent, und ein tiefer künstlerischer Geist blicken doch hindurch, und wir wiederholen den Wunsch, daß seine tondichterische Muse eine größere Thätigkeit entfalten möchte; Uebung würde dann auch das Einzige beseitigen, was sich an seinen Werken vielleicht noch aussetzen läßt — die Schwerfälligkeit, mit der er sich hie und da noch in der Behandlung des Stoffes benimmt, die aber an sich weiter Nichts ist als eine Folge der Ueberflügelung seiner tonsetzerischen Routine von der Kraft seines Genius in der musikalischen Poesie. Dr. Sch.

Stürze, oder Schalltrichter, auch Schallstück und Schallbecher, Stülp, ist die in Form eines, je nach Art des Instruments nun größeren oder kleineren, Trichters auslaufende Erweiterung der Röhre derjenigen Blasinstrumente, deren Röhre sich sonst durchgehends gleich bleibt, als Trompete, Horn, Posaune, Hoboe, Clarinette. S. Blasinstrument und die einzelnen Instrumenten-Artikel. Der Schalltrichter dient theils zur Erweiterung, theils zur Verstärkung des Tones, indem die klingende Luftsäule im Instrumente sich hier der äußern Luft mittheilt und dieselbe in einem größeren Umfange in Schwingung setzt. Auch der Aufsatz auf einer Orgelpfeife heißt Stürze.

Styl. Das Wort stammt aus dem Griechischen her u. heißt eigentlich der metallene Griffel, womit die Alten schrieben. Davon abgeleitet nahm es dann zunächst die Rhetorik im Sinne von Schreibart auf, als die durch die Verschiedenheit des Zwecks oder des Schreibenden oder Redenden verschieden bestimmte Anwendung der Sprache, oder die eigenthümliche Art u. Weise, seine Gedanken durch die Sprache auszudrücken; und endlich ging das Wort in solcher Bedeutung auch in die Kunst über, nur daß man hier, und namentlich in der Musik, den Begriff noch mehr erweiterte, und ihm eine eben so sehr subjective denn objective Richtung gab. Der Kunststyl hängt nicht allein mit der Denkungsart und der Bildung des Künstlers, sondern auch mit der Wahrheit des darstellenden Stoffs und dem Zwecke des dargestellten Kunstproducts genau zusammen, und liefert von allen Dreien zusammen gleichsam ein treues Abbild, ein lichtes Gepräge. In subjectiver Beziehung unterscheidet man den Styl dann zunächst nach den Zeiten, aus welchen Kunstwerke sich herschreiben. Daher reden wir auch in der Musik im Allgemeinen von einer antiken und modernen Tonkunst. Im Besonderen haben wir darauf hier nicht einzugehen, weil Solches schon in den speciellen Artikeln geschehen ist, wie denn überhaupt dieser ganze Aufsatz nur eine übersichtliche Tendenz haben kann, da alles Einzelne auch im Einzeln betrachtet und abgehandelt worden ist, u. daher — was für ein- und allemal bemerkt seyn mag — unter den besonderen Aufsätzen nachgesehen werden muß. Dann unterscheidet man ferner den Styl in subjectiver Beziehung nach der Nation, welcher der Künstler angehört, denn fast eine jede der verschiedenen Nationen besitzt auch ihr Eigenthümliches, nicht allein in der Darstellungsweise ihrer Kunst, sondern auch in dieser selbst und ihren mannigfachen Mitteln. Die türkische Musik z. B. ist ganz anders als die deutsche, und die französische wieder anders als die griechische u. s. w. Dem einen Volke und dem einen Lande gehören diese, dem andern jene Instrumente als eigenthümlich an, und das eine hat mehr Fähigkeit und Neigung zur Cultur der Vocal-, das andere zur Cultur der Instrumentalmusik. Bekanntlich ist in diesem Buche der Musik eines jeden Volks und eines jeden Landes, alter und neuer Welt, eine besondere Beschreibung gewidmet. Die Musik der alten Völker, als der Griechen, Römer ꝛc., welche die eigentliche antike Musik ist, wird von Einigen auch wohl für die klassische angesehen und ihr Styl daher der klassische genannt. Wir wissen aber aus diesem Artikel, wie irrig eine solche Ansicht ist, und welche Musik überhaupt eine klassische genannt werden muß. Gegenüber dieser steht der romantische Styl, aus welchem, durch eine Zumischung des Antiken, dann jene moderne Musik entstanden ist, unter welcher man auch wohl die Musik der abendländischen oder europäischen Völker versteht, und die in einer weiteren Unterabtheilung dann, je nach den Völkern, welche sich ihre Ausbildung und Verbreitung am meisten angelegen seyn ließen, und daher bis zur Stunde auch eine gewisse Oberherrschaft, einen Vorrang behaupten, wieder in drei Hauptclassen zerfällt. Wir unterscheiden in der Musik nämlich überhaupt auch einen deutschen, französischen, und italienischen Styl, als Gattungsarten in der gesammten sogenannten modernen oder abendländischen Tonkunst, oder Weisen, in welchen die Tonkünstler überhaupt ihre Werke zur Anschauung bringen. Natürlich fallen dieselben mit der eigentlichen Nationalmusik des deutschen, französischen und italienischen Volkes, d. h. wie die Musik dieser Völker beschaffen und aus der Eigenthümlichkeit ihres Charakters und Landes hervorgegangen ist, zusammen, und wir hätten im Grunde nicht nöthig, noch ein Weiteres darüber beizubringen; doch mag folgende

kurze Charakteristik, um des deutlicheren Verständnisses der Sache willen, ihren Platz finden. Der deutsche Styl zeichnet sich vorzugsweise aus durch einen würdigen Ernst u. Gediegenheit in der Behandlungsweise sowohl des Darstellungsobjects als der Darstellungsmittel. Seine Farbe ist kräftig und sein Ausdruck bestimmt. Er geht direct auf das innere Leben und will weniger ein Aeußerliches als wirklich Geistiges formiren. Der ganze deutsche Ernst, mit all' seiner höheren Richtung, ist sein pulsirendes Element. Der französische Styl dagegen will mehr imponiren als eigentlich erheben. Glanz ist sein vornehmster Zweck, und dazu scheint ihm kein Mittel zu schlecht. Weil aber alles Helle und Glänzende mehr auf die äußeren denn inneren Sinne wirkt, so ist seine schönste Seite auch immer mehr nach Außen gerichtet. Er will correct seyn, aber seine höchste Schönheit ist stets nur die Eleganz (s. d.). Die italienische Musik scheint aus einem reinen Gemüthsleben hervorzusprossen, aber ihr Styl ermangelt dennoch aller Festigkeit und sucht nirgends einen bestimmten Ausdruck zu erzielen. Es ist das Leben selbst, das sie darstellt, in all' seiner Ueppigkeit und in dem ewigen Verlangen nach Ergötzen. Die ewig aufgeregte Leidenschaftlichkeit des Italieners, sein ganzes feuriges Temperament, spricht sich auch in dem Style seiner Musik aus. Lauter Leben und lauter Bewegung, und wenn er alle seine Vorwürfe nur von ihrer heitersten, frohesten Seite erfaßt, so weiß er doch auch das Gemüth für diese Art der Heiterkeit zu stimmen. Natürlich dürfen wir hier an die Entartung und die völlige Physiognomielosigkeit, in welcher sich der italienische Styl seit Rossini's Auftreten gezeigt hat, nicht denken. Drittens endlich unterscheiden wir den Styl in seiner subjectiven Beziehung auch nach der Individualität eines Künstlers, oder einer besonderen Klasse von Künstlern, woher die mancherlei u. vielen verschiedenen Schulen u. Manieren in der Musik entstehen. Auch davon war unter diesen und den dort angezogenen Artikeln schon die Rede. — Objectiv betrachtet zerfällt der Styl in der Musik zunächst nach Verschiedenheit des darstellenden Stoffs in einen strengen oder gebundenen u. in einen freien od. ungebundenen. Es ist dies das, was wir gewöhnlicher noch Schreibart und technisch eigentlich Satz nennen. Man sehe darüber daher auch diese Artikel. Und nun hat jede Musik ferner ihren besonderen Zweck, für welchen und zu welchem sie geschrieben ist und aufgeführt wird, und welcher die Nothwendigkeit herbeiführt, daß der Tonsetzer nicht auf die verschiedenen Arten des Ausdrucks der Empfindungen allein, sondern nebenbei auch noch auf Zeit, Ort und besondere andere Umstände bei der Verwendung des Tonstücks Rücksicht nehmen muß, woher unabweislich besondere Eigenthümlichkeiten u. gewisse charakteristische Merkmale in dessen ganzer Anlage, Ausarbeitung u. weiteren Behandlungsweise entstehen, die wiederum zusammen eine gewisse unterschiedene Art ausmachen, in welcher es abgefaßt ist, und daher sein Styl heißen. Anders muß ein Tonstück beschaffen seyn, das in der Kirche aufgeführt werden und unser Herz und unsern Geist erheben, die Andacht befördern und die Erbauung vollenden helfen, anders wieder ein Tonstück, das für's Theater bestimmt ist, und hier die Gesammtheit des Gemüths- und Seelenlebens in allen seinen besonderen Zügen darstellen, und noch anders wieder ein solches, das Nichts als uns unterhalten oder aufheitern, die Zeit vergnüglich vertreiben oder den Geschmack überhaupt verfeinern und bilden helfen soll. Mit der Zeit und durch den Gebrauch sind wir gewohnt worden, von dieser Seite aus folgende Style in der Musik zu unterscheiden: Kirchen-, Cammer- oder Concert-, und Theater- oder Opernstyl (s. Kirchenmusik, Concert u. Oper). Jetzt ist man freilich leider weniger gewissenhaft in der Trennung dieser in der That

doch in und unter sich höchst verschiedenen Arten von Tondichtungen; früher aber rechnete man zu den Kirchenmusiken nur die Messen, Graduale, Offertorien, Psalmen, Hymnen und Antiphonien im stilo alla capella, mit und ohne Orgelbegleitung; zur Cammermusik, welche aus Galanterie-Stücken bestand, gehörten die Parthien u. Concerte verschiedener Instrumente, Duette, Terzette, Quartette, Sinfonien, Arien und mehrstimmige Gesänge (jetzt wird bekanntlich Alles zur Cammermusik herab und hinauf gezogen); und zum Theaterstyl wurden gerechnet Ouverturen, Recitative, Arien, Ensemble-Stücke, Chöre, Opern. Einen gewissermaßen gemischten Styl machen die Oratorien u. Cantaten aus, indem dieselben theils dramatisch, theils kirchlich gehalten seyn müssen. Endlich läßt sich auch in Beziehung auf das Kunstprodukt hinsichtlich der Stylisation ein Subjectives annehmen, indem man jede eigene Gattung und Art von Tondichtung auch als einen besonderen Styl ansieht. So ist es nicht unrecht, wenn man z. B. der Sonate, der Sinfonie, Arie, dem Chor ꝛc., kurz jedem besondern Tonstücke seiner Gattungsform nach einen eigenen Styl zuschreibt, und somit von einem Sonatenstyl, Sinfonienstyl ꝛc. spricht, denn jede besondere Tondichtung oder Art der musikalischen Darstellung hat ihre eigene Form an und für sich und erfordert sonach auch ihre eigene Schreibart. u. das ist in jeder Beziehung ihr Styl. Daß man an der Haltung dieses den Grad der Bildung und das Talent eines Künstlers erkennt, oder doch zu erkennen vermag, unterliegt keinem Zweifel. Wer eine Arie componiren will und bringt ein Recitativ zu Tag, statt einer Sinfonie ein Quodlibet, statt einer Sonate eine Etude, statt eines Rondo's eine Variation componirt, hat sicher nur erst sehr geringe Begriffe und Kenntnisse erlangt von der musikalischen Composition; und so läßt sich der Beweis bis ins kleinste Detail fortführen. N.

Suabile, führt Wolfram als seltenes Flötenregister 8′ von Holz in den Orgeln Englands auf und sagt, daß es auch zweifach und zwar mit einer Octave verbunden wird; also eine gemischte Stimme.

Suavis, Beiwort, in alter Zeit gebräuchlich, um den angenehmen Ton einer Orgelstimme zu bezeichnen, z. B. stand zu Sendomir: Vigesima secunda suavis.

Sub (unter), s. Contra.

Subbaß, auch Tiefflöte. Eine theils offene, theils gedeckte, aus hölzernen Pfeifen bestehende Pedalstimme, die, da sie um eine Octave tiefer als der Baßton des Manuales ist, folglich zu 16′ steht, Sub- oder Unterbaß genannt wurde. Ihr Ton muß voll, dabei jedoch flötenartig seyn. Als gedeckte Stimme ist sie nicht kostspielig herzustellen, daher in jeder, auch in der kleinsten Orgel um so mehr zu empfehlen, als ihr Ton sehr füllend ist und bei irgend guter Arbeit prompt anspricht. Der offene Subbaß spricht zwar kräftiger, aber auch, u. zwar besonders in der tiefen Octave, langsamer als der gedeckte an. Groß-Subbaß oder auch Groß-Untersatz heißt er zu 32 Fuß Größe. In älteren Zeiten hieß er: Infrabaß, auch Agges. Samber nennt ihn Suboctav.

Subdominante, s. Dominante und Quarta.

Subject, s. Fugenthema und Fuge.

Subjet, Antoine, mit dem Zunamen Cardot, stand als Sänger am Hofe Franz I., u. war als solcher zu seiner Zeit sehr berühmt. Carl IX. schätzte ihn so hoch, daß er ihn 1572 zum Bischof von Montpellier ernannte, u. S., der doch von Haus aus eigentlich Nichts weiter gelernt hatte als singen, ward einer der würdigsten Prälaten seines Jahrhunderts. Den Chorknaben

an der Kirche von St. Symphorien, wo er erzogen worden war, vermachte er bei seinem Ableben ein bedeutendes Vermögen.

Subito (ital.), plötzlich, z. B. volti subito = wende plötzlich oder schnell (das Blatt) um.

Subprincipal oder **Großprincipal**, heißt das Principal (s. d.) einer Orgel, welches im Manuale von 16′, und im Pedale von 32′ steht. — Subprincipalis ist der lateinische Name der zweiten Saite des tiefsten Tetrachords (s. d.), und Subprincipalis mediarum der lat. Name der zweiten Saite des Tetrachords Meson.

Subsemifusa, s. Note.

Subsemitonium modi, s. Unterhalber Ton und Ton.

Subtraction der Verhältnisse (nämlich der Intervalle). Man vergleiche hier zuvor den Artikel Addition. Subtrahiren heißt nun zwar, eine Zahlengröße von einer anderen abziehen oder aus zwei gegebenen Zahlengrößen eine dritte finden, welche den Unterschied zwischen beiden anzeigt, u. ähnlich wie mit der gewöhnlichen Species verhält es sich auch mit der Subtraction der Intervallen-Verhältnisse, wenigstens ist ihr Zweck derselbe: man erfährt durch sie den Unterschied zwischen den Verhältnissen oder mathematischen Größen zweier Intervalle, wobei es sich dann von selbst versteht, daß diese Größen unter sich verschieden seyn müssen und mit einander verglichen werden können (s. Vergleichung der Verhältnisse); allein wie die Addition der Intervallen-Verhältnisse sich aller gewöhnlichen addirenden Form entgegen auf die Multiplication der Brüche gründet, so ist ebenso abweichend auch die Subtraction derselben im Grunde nichts Anderes als eine Division der Brüche. Man subtrahirt nämlich ein Verhältniß von dem anderen, wenn man gewissermaßen die gleichartigen Theile derselben über's Kreuz multiplicirt. Von der Quinte c — g z. B. die Quarte c — f abgezogen, giebt den Rest f — g und durch Zahlen dargestellt 3 : 2 × 4 : 3 das Verhältniß 9 : 8, welches ist die Größe von f — g. Doch können bei dieser Art von Subtraction, namentlich in größeren Berechnungen und wenn Additionen und Subtractionen zugleich vorkommen, gar leicht Collisionen und Weitläuftigkeiten entstehen, und man bedient sich daher lieber folgender Methode: man setzt das abzuziehende Verhältniß ungleichartig, d. i. in umgekehrter Ordnung, unter dasjenige, wovon es abgezogen werden soll, und multiplicirt die über einander stehenden Glieder:

Von der Quinte c — g = 3 : 2
abgezogen die Quarte c — f = 3 : 4 (statt 4 : 3)
bleibt Rest f — g = 9 : 8.

Einfacher kann das Verfahren nicht gemacht werden, und das Resultat trifft stets richtig zu. Es ergiebt sich daraus zugleich auch, wie nothwendig die Verschiedenheit zweier ganzen Töne ist; denn wenn man von der großen Sexte c — a z. B. die reine Quinte c — g abzieht (5 : 3 × 3 : 2), so ist der Rest g — a = 10 : 9, also das Verhältniß des kleinen ganzen Tones. Nun kann es freilich auch, und besonders bei der Subtraction kleinerer Verhältnisse von größeren, treffen, daß das Ergebniß des ganzen Processes dem Größenverhältnisse des eigentlich übrig bleibenden Intervalles nicht entspricht; z. B. von dem Verhältnisse der verminderten Quinte h — f das der kleinen Terz h — d abgezogen, sollte eigentlich übrig bleiben 6 : 5 oder das Verhältniß der kleinen Terz für d — f, denn h — d und d — f machen eine verminderte Quinte aus, aber es bleibt übrig 32 : 27, ein Verhältniß, das um das syntonische Komma 81 : 80 kleiner ist als die Größe der kleinen Terz; indessen

sind die Ursachen davon schon unter dem Art. Addition angegeben, und solche berücksichtiget bleibt jene oben gegebene Regel der Subtraction demnach fest stehen, und es wird auch erklärlich, warum die Reste um das syntonische Komma zu groß sind, wenn man abzieht: von der kleinen Septime die große Sexte, den kleinen halben Ton. die reine Quarte und die verminderte Quinte; ferner von der reinen Quinte den kleinen halben Ton; und endlich von der übermäßigen Quarte den kleinen halben Ton. Zuletzt entwickeln sich vermittelst der Subtraction auch jene kleineren Intervalle-Verhältnisse, welche in der Praxis nicht vorkommen, die man aber gebraucht, um die Verhältnisse der gewöhnlichen Intervalle unsers Tonsystems genau berechnen zu können, als: das syntonische Komma, das große und kleine Limma, die Diesis, das Schisma, und Diaschisma. Man sehe über das Weitere derselben die eigenen Artikel. 40.

Suel, s. Crescendozug.

Sueur, s. Lesueur.

Suevus, Felicianus, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Guardian des Franciskaner-Ordens und Musikdirector eines Klosters zu Straßburg. Sein eigentlicher Name scheint Felician gewesen zu seyn. Er componirte mehrere Magnificate, Psalme, Motetten, einzelne geistliche Gesänge, Concerte und andere Musiken für die Kirche von 1 bis 5 Stimmen, von welchen mehrere auch in den Jahren 1645, 1647, 1651 und 1656 gedruckt wurden und in Sammlungen erschienen.

Sufflöte oder Süfflöte, s. Sifflöte.

Suite, war vormals der Sammelname einer Reihefolge von Tonstücken, aus charakteristischen Tanz-Rhythmen zusammengesetzt; darunter die Allemande, Courante, Sarabande, Gique u. s. w. Das Geschlecht selbst ist zwar ausgestorben, aber eine Abart spukt dennoch fort; denn, sind unsere Potpourri's, Melanges, Quodlibet's ꝛc. wohl vielleicht edlerer Natur? 18.

Der Name Suite ward aus dem Französischen hergeleitet. Die Allemanden standen darin gewöhnlich voran, wenigstens in den von deutschen Componisten veranstalteten Suiten. Schon gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts hörte der Name auf, aber die Musikgattung, die man nun Parthie oder Partita taufte, blieb im Uebrigen sich gleich, ausgenommen daß man zwischen die Tanzmelodien nun auch wohl ein Allegro, Andante, oder Presto von willkührlichem Charakter oder meist gar keinem bestimmten Charakter mischte. Endlich hörte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auch dieser Name Parthie auf, u. man setzte jene Melanges, Potpourri's u. s. w. Uebrigens sind alle Namen, Suite, Parthie, Potpourri und alle die übrigen, sehr bezeichnend für diese Gattung von Tonstücken, d. h. sie sagen, daß die Musik eigentlich gar kein kunstgemäßes Tonstück ist, vielmehr nur ein Sammelplatz von Tönen. d. Red.

Sul, italienische Präposition, heißt über, kommt nur in Zusammenstellungen vor, z. B. sul ponticello = über dem Stege (s. Ponticello).

Sulzer, Johann Georg, einer der berühmtesten Philosophen und Aesthetiker des vorigen Jahrhunderts, zu Winterthur im Canton Zürich 1720 geboren, verlor 1734 an Einem Tage seine Eltern, und da er das jüngste von 25 Kindern war, reichte sein Erbtheil kaum zu seiner Erziehung hin. Zum Geistlichen bestimmt kam er 1736 auf das Gymnasium zu Zürich, u. studirte auch daselbst. 1740 übernahm er eine Hauslehrerstelle, und ward bald darauf Predigergehülfe zu Maschwanden. 1743 kam er als Hauslehrer nach

Magdeburg, und auf Sacks Empfehlung erhielt er 1747 eine Professur am Joachimthalschen Gymnasium zu Berlin. Mit Ramler gab er hier kritische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit heraus. Aus der Schweiz, wohin er, um sich zu verheirathen gereist war, kehrte er nach Berlin zurück und schrieb als Mitglied der philosophischen Classe der Königl Academie der Wissenschaften mehrere philosophische Abhandlungen, die aber nicht hierher gehören, außer „Pensees sur l'origine et les differents emplois des sciences et des beaux arts, discours prononcé dans l'assemblée royale des sciences et des belles lettres" (1757), welche auch ins Deutsche übersetzt wurden. Der Tod seiner Gattin führte ihn 1760 abermals in sein Vaterland, und er wäre dort geblieben, hätte der König von Preußen ihm nicht eine Professur an der neu errichteten Ritteracademie zu Berlin übertragen. Auch schenkte ihm derselbe ein Stück Land an der Spree, um sich ein Haus darauf zu erbauen und einen Garten anzulegen. 1765 ward er Mitglied der Commission, welche den Zustand der Academie untersuchen und auf zweckmäßige Verbesserung denken sollte. Aehnliche Geschäfte wurden ihm auch von mehreren anderen Seiten her übertragen. 1772 gab er das für den Musikgelehrten noch immer interessante Werkchen „Die schönen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und bessern Anwendung betrachtet" heraus. Im Herbste 1773 mußte er zunehmender Kränklichkeit wegen sein Lehramt an der Ritteracademie niederlegen; doch blieb er fortwährend literarisch thätig, u. schuf unter Anderem auch, durch La Combis Dictionnaire des beaux arts veranlaßt, das, ungeachtet der jetzigen Veraltung seiner Grundsätze, noch immer höchst schätzbare u. um seiner vielen musikal. Aufsätze willen auch für den Musiker sehr interessante Werk „Allgemeine Theorie der schönen Künste", zuerst in 2 Bde. 1786, neue Auflage aber von 4 Bde. 1792—1794, wozu dann erst Blankenburg 3 Bde. Zusätze, und dann auch Dyck und Schatz noch 8 Bde. Nachträge lieferten. Die musikalischen Artikel darin verfaßten hauptsächlich Kirnberger u. Schulz (s. d.). Sulzer selbst hat wenige geliefert, und zog bei diesen wenigen selbst Kirnberger zu Rathe. Am werthvollsten sind die literarischen Zusätze, welche Blankenburg nachgehends zu jedem Artikel geliefert hat. Sulzer starb zu Berlin 1779, nachdem er zur Stärkung seiner Gesundheit in den Jahren 1775 und 1776 noch eine Reise durch die Schweiz, Frankreich und Italien gemacht hatte, und in Berlin auch noch zum Director der philosophischen Classe der Academie ernannt worden war. Er erlebte also nicht einmal die erste Ausgabe seines werthvollen Lexicons. Dr. Sch.

Sulzer, Salamon, Chordirector, und Ober-Cantor im israelitischen Bethause zu Wien, geboren 1804 zu Hohenems, im Vorarlbergischen, wurde von seinen Eltern, hinsichtlich einer fast wunderbaren Lebensrettung aus Wasserfluthen, dem religiösen Dienste geweiht, und studirte zu diesem Zwecke eifrigst die hebräische Literatur aus den dogmatischen Werken der berühmtesten Schriftsteller seiner Glaubensgenossenschaft. Später jedoch obsiegte eine unbezähmbare Vorliebe zur Tonkunst, er widmete sich hauptsächlich dem Gesange; glückliche Naturgaben, Talent und eiserner Fleiß führten die Möglichkeit herbei, daß der kaum 17jährige Jüngling bereits die Cantorsstelle bei der Gemeinde seiner Vaterstadt übernehmen, derselben rühmlich vorstehen, und durch treue Pflichterfüllung die Liebe und Achtung seiner Mitbürger erringen konnte. Bald aber winkte ihm ein noch schönerer Lohn, denn wenige Jahre nur waren verflossen, und er erhielt den ehrenvollen Ruf nach Wien als Obercantor an dem dort neuerbauten herrlichen Tempel, um zugleich auch einen, den Begriffen der Religiosität und des Zeitgeistes regenerirten Gottesdienst mit zu organisiren, oder vielmehr erst eigentlich ins Leben zu rufen.

Es war eine fast herkulische Aufgabe, eine aus den verschiedensten Elementen construirte fromme Versammlung zu befriedigen, deren Ansichten und Meinungen vielfach sich durchkreuzten und deren Glieder in divergirende Partheien zerfielen, wovon der einen die geistig-formelle Umstaltung nothwendig u. zweckdienlich erschien, während die andere, vom blinden Glaubens-Enthusiasmus umgarnt, nur im unantastbaren Cultus der Altvordern das wahre Heil zu finden wähnte. Trotz allen Hindernissen und den hemmendsten Schwierigkeiten gelang es dennoch Sulzern und seinem für die gute Sache glühenden Feuereifer, die goldene Mittelstraße zu finden; im Besitz einer wunderbar-herrlichen glockenreinen Metalstimme, eines tief gefühlten, energisch erhebenden Vortrags und mit reichen Kunstmitteln ausgerüstet, gelang es seiner consequenten Beharrlichkeit, alle Meinungen dahin zu vereinen, daß wirklich das Möglichste und Genügendste geleistet werde. Mit staunender Bewunderung sah man in kaum denkbar kurzer Frist einen Chor erschaffen, welcher, von Sulzern unterrichtet und persönlich geleitet, die großartigsten Tonstücke in musterhafter Vollkommenheit und mit ergreifender Präcision ausführt, ja in dieser Beziehung als Vorbild eines wahrhaft classischen Vocalgesanges gelten kann. Darum verabsäumen auch weder Fremde noch Einheimische, welcher Confession selbe auch seyn mögen, einem Gottesdienste beizuwohnen, welchen Anstand, Ordnung, feierliches Ceremoniel und der melodienreichen Psalmen Zauberwirkung seiner erhabenen Bestimmung würdig stempeln. Ein spezielles, bleibendes Verdienst hat sich der geachtete Obercantor noch dadurch erworben, daß er die ersten Tonsetzer der Kaiserstadt für seine Anstalt zu gewinnen wußte, deren gehaltvolle Beiträge dem Chormusik-Archive zur beneidenswerthen Zierde gereichen. Er selbst studirte unter der bewährten Leitung des Capellmeisters v. Seyfried systematisch die Theorie der gesammten Harmonie- und Compositions-Lehre und lieferte bisher eine ansehnliche Zahl von Hymnen, welche, bei seiner innigen Vertrautheit mit dem Geiste und dem individuellen Character der hebräischen Sprache, eben sowohl durch die richtige Auffassung, als durch die originelle Behandlungsweise, und eine darin wehende, man möchte sagen, ächt orientalische Phantasie, ein hohes, seltsames Interesse gewähren. 81.

Sumphoneia, früher auch **Samponia**, s. **Sackpfeife**.

Sumtio, in der Musik der lat. Name für das griech. **Lepsis** (s.d.).

Sunderreuter, Georg, berühmter Kirchencomponist des 16ten Jahrhunderts. Aus seinem Leben ist Nichts mehr bekannt; von seinen Werken aber kennt man noch: „Episteln auff alle Sontag vnd die fürnembste Fest Christi ꝛc.", und „Nicolai Hermanni Sontägliche Evangelien durchs ganze Jahr" ꝛc., welche 1580 zu Laugingen gedruckt wurden.

Suoni armonichi, s. **Flageolet**.

Super acuta loca, oder **Super acutae voces**, in der alten Musik die Töne, welche innerhalb des Bereichs von eingestrichen a bis zum höchsten Tone des Guidonischen Systems oder dem 2gestr. e lagen.

Super-Octave, eine offene Flötenstimme in der Orgel, welche um 2 Octaven höher steht als das Hauptprincipal, als über der Octave. In neueren Werken wird sie übrigens nur selten disponirt, da sie den Ton zu scharf und schreiend macht.

Superparticularis und **Superpartiens**, s. **Verhältniß**.

Surdastrum, eine Art Trommel, im Orient gebräuchlich, welche auf beiden Seiten geschlagen wird, und deren man sich, nach Kirchers art.

magnet., in Begleitung einer Schäferpfeife bedient, um mit der Musik den Stich der Tarantel zu curiren.

Surdeline oder Sordeline und italienisch Sourdeline, s. Sackpfeife.

Suriano, Francesko, ist der schon unter dem Art. Soriano aufgeführte Römische Tonsetzer. Ausführlichere Nachrichten über ihn findet man in Baini's Werk über Palestrina, und dessen deutscher Bearbeitung von Kandler im Anhange pag. 232 ff.

Süß, Johann Ernst, einer der größten Hoboen-Virtuosen des vorigen Jahrhunderts, stand von 1722 an bis an seinen Tod, dessen Zeit nicht mehr bekannt ist, in der Capelle zu Hessen-Cassel, deren Zierde er viele Jahre hindurch war. Mit Scheerer gemeinschaftlich machte er Reisen durch Deutschland und Italien. Auch war er ein fertiger Flötenbläser und Virtuos auf der Violine und Viole d'amour, welche letztere er bei Kressen zu Darmstadt erlernt hatte. Sein Hauptinstrument blieb indessen die Hoboe, und er ward noch auf derselben bewundert, als schon Barth glänzte.

Süßflöte, s. Dolzflöte.

Süßmann, s. Soußmann.

Süßmayer, Franz Xaver, geboren 1766 zu Stadt Steyer in Ober-Oesterreich und gestorben in Wien am 17ten September 1803, kam als Sängerknabe in die berühmte Benedictiner-Abtei Kremsmünster, wo er die Grammatical- und Humanitäts-Classen absolvirte und überdies von Pasterwitz gründlichen theoretischen Musikunterricht erhielt. Noch während seiner Studienzeit versuchte er sich mit Glück in allerlei Compositions-Gattungen; er schrieb Arien und mehrstimmige Gesänge, Symphonien, Messen, Psalmen, Motetten, Cantaten und kleine Singspiele, welche auf dem Stiftstheater zur Darstellung kamen und durch den gefälligen, rein melodischen Styl allgemeinen Anwerth fanden. Indessen selbst fühlend, was ihm noch mangle und in jener beschränkten Lage kaum jemals zu erzielen seyn möchte, begab er sich zur höheren Ausbildung nach Wien, wo der Umgang mit allen damals lebenden Meistern den fruchtbringenden Einfluß nicht verkennen ließ. Besonders schloß er sich innig im kindlichen Vertrauen an Mozart an, wurde bald dessen fast unzertrennlicher Gefährte, und begleitete ihn sogar auf seiner letzten Kunstreise nach Prag, wohin ihn die böhmischen Stände zur Composition der Krönungsoper „la Clemenza di Tito" berufen hatten. Bekanntlich mußte jene Arbeit gleichsam im Fluge vollendet werden; Mozart scizzirte und S. instrumentirte nach mündlichen Anweisungen, was um so leichter erzweckt werden konnte, als dieser mit seines Mentors characteristischen Eigenheiten vollkommen vertraut war; ja, wie Franz Dusseck, in dessen Hause der genannte dramatische Schwanengesang erschaffen wurde, oftmals bezeugte, überließ Mozart seinem bewährten Nothhelfer die Arietten der Servillia, des Publius und Annius ausschließlich ganz allein und legte höchstens mit wenigen Federstrichen die letzte Feile daran. Sofort wird es denn begreiflich, wie nur S. unter seinen Zeitgenossen vorzugsweise der rechte Mann dafür seyn konnte, welchem Mozarts Wittwe die Ergänzung des opus posthumum, der herrlichen Missa pro defunctis anvertrauen durfte; welch vieler Verdienst Süßmayern dabei unbestritten zufällt, ist nunmehr der Kunstwelt durch die von André in Offenbach mit diplomatischer Treue dem Original-Manuscript nachgeformte und veröffentliche Partitur-Ausgabe evident klar geworden, und damit zugleich auch die von Gottf. Weber aufgeworfene Streitfrage über die Aechtheit jenes fragmentarischen Nachlasses für immerdar entschieden. Als

Bühnen-Componist debütirte Süßmayer zuerst auf dem Schickaneder'schen Theater mit der Oper „Moses"; knechtisch beinahe seinem Vorbilde nachgemodelt und voll Reminiscenzen; einen glänzenden Erfolg hatte das Zauberspiel: „der Spiegel von Arcadien", wodurch sein Name bekannt und ihm die Auszeichnung wurde, als Capellmeister bei der Hofoper angestellt zu werden. In dieser Stellung schrieb er: „die edle Rache", „die Freiwilligen", „der Wildfang", „Gülnaro", „Soliman II.", „List und Zufall", „der Marktschreier", „die Liebe im Serail", „Phasma", „l'incanto superato," und „il Muselmanno in Napoli", beide für Prag; das Ballet: „die Zauberschwestern im Beneventer Walde"; drei Gelegenheitscantaten: „auf die Ankunft des Erzherzogs Carl", „der Vetter in Gefahr", „der Kampf für den Frieden", u. m. a. Alle seine Arbeiten, welchen zwar Originalität und poetische Tiefe ermangelt, aber Melodie u. faßliche Popularität keineswegs abgesprochen werden kann, unterwarf er stets dem prüfenden Urtheile Salieri's, der ihm jederzeit treu mit Rath und That beistand; die später erstandenen Genien würden wohl auch auf seinen Geist eingewirkt haben, wenn er nicht im 37sten Lebensjahre schon vom Schauplatze abgerufen worden wäre. —d—.

Sutor, Joseph (nach Anderen Wilhelm), war zu München geboren und der Sohn eines Choralisten an der daselgen Stiftskirche. Talent und Neigung führten ihn zur Musik. Seine erste Absicht war, Sänger zu werden, und er erhielt Unterricht bei dem ehemaligen Hofsänger und als Lehrer seiner Kunst berühmten Walesi. Doch übte er nebenbei auch Clavier und Violine, und studirte endlich die Composition. Hierauf trat er zunächst als Hofsänger in Dienste des Fürstbischofs von Eichstädt. 6 Canzonetten mit Pianoforte-Begleitung waren die erste Arbeit, welche von ihm öffentlich bekannt wurde. Nach Stuttgart berufen, wo er einige Zeit mit dem Titel eines Capellmeisters auch die Direction der Oper führte, versuchte er sich auch in der Instrumentalcomposition, und schrieb namentlich ein Paar Sinfonien, die aber Manuscript geblieben sind, und Concerte für die Violine und Flöte. 1816 folgte er einem Rufe als Concertmeister nach Hannover, wo er denn nun auch sein ganzes Leben hindurch blieb, und 1828 starb. Sutor war kein großer, aber ein recht braver Musiker. Eine seiner letzten Arbeiten im Fache der Composition ist der 1826 erschienene Gesang „die untergehende Sonne". Es ist eine Art Tongemälde ohne sonderlichen Kunstwerth. Am besten gelungen mögen seine Pianofortesachen seyn; doch haben sie sich auch niemals einer allgemeineren Theilnahme erfreut. Dr. Sch.

Sweling, Johann Peter, eigentlich Schweling, und gewöhnlich findet man ihn mit lat. Endung Swelin g u s ꝛc. geschrieben, ein weltberühmter Organist des 16ten u. 17ten Jahrhunderts. Er war zu Deventer um 1540 geboren, und als Knabe schon ein geschickter Clavier- u. Orgelspieler. 1557 ging er nach Venedig, und nahm bei Zarlino Unterricht in der Composition. Nach Holland zurückgekehrt ward er Organist an der Hauptkirche zu Amsterdam. Der Ruf seiner großen Kunst verbreitete sich bald über ganz Europa. Aus allen Gegenden und Ländern strömten ihm die Schüler zu, so daß man ihn allgemein nur den Organistenmacher nannte. Die großen Schild, Spefert, Scheidt, Schultz, Scheidemann sind sämmtlich von ihm gebildet worden. Die Gewogenheit und Sorge der Amsterdamer Kaufleute machten ihn auch zu einem reichen Mann. Als er 1622 starb, hinterließ er ein Vermögen von 40,000 Gulden. In der Composition war er überaus thätig. Namentlich schrieb er für Clavier sehr Vieles im italienischen und französischen Geschmacke; dann Lieder, Psalmen für 4 bis 8 Stimmen, geistliche Gesänge für 1 bis zu 5 Stimmen. Von den Psalmen sind mehrere Sammlungen

gedruckt worden, besonders in den Jahren von 1612 bis 1622. Gerber schreibt den Namen Sweling auch Swelinck; so mögen die Holländer ihn genannt und geschrieben haben. 23.

Swieten, Gottfried Freiherr von, gestorben zu Wien 1803, in einem Alter von 70 Jahren, als K. K. wirklicher Geheimer-Rath, Commandeur des Königl. Ungar. St. Stephans-Ordens, und Präses der Kaiserl. Bibliothek, war der Sohn des als Arzt berühmten Gerard von Swieten, und ein großer Musikfreund, der zugleich selbst viele treffliche musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten besaß. Ein intimer Freund Mozarts und Haydns erwarb er sich große Verdienste um die Musikcultur Wiens. Dem Letzteren arbeitete er zu der „Schöpfung" einen englischen Text um, und dichtete ihm „die Jahreszeiten". Ferner brachte er in Academien, welche er in seinem Hause öffentlich hielt, die Werke Händels, Bachs und anderer großer Meister einer früheren Zeit zur Aufführung, und übte so keinen geringen Einfluß auf den Geschmack der Wiener Musikfreunde. Auch stiftete er eine musikalische Gesellschaft von Mitgliedern des ersten Adels, welche wöchentlich zusammentrat und Concerte gab, für welche er selbst mehrere Sinfonien und andere Werke componirte. Endlich ist es bekannt, daß Mozart, nur durch ihn angeregt, 4 Händelsche Oratorien, worunter auch der „Messias", nach den Bedürfnissen der Zeit mit reicherer Instrumentation versah. Wien verlor an ihm einen großen Mäcen der Kunst. 38.

Swoboda, August, s. Literatur.

Sybert, Paul, berühmter Organist des 17ten Jahrhunderts, Schüler von dem großen Sweling in Amsterdam, war in seiner Jugend Mitglied der Capelle des Königs Sigismund III. von Polen; dann aber ward er um 1620 als Organist an der Marienkirche nach Danzig berufen, wo er um 1650 starb. Als Componist ist er wenig bekannt; dagegen erwarb er sich als polemischer Schriftsteller durch einen Streit mit dem Venetianer Scacchi einen Namen. Es ist davon schon unter dem Art. Scacchi das Nöthigste berichtet worden. In praktischer Hinsicht ward er zu den vorzüglichsten Meistern seiner Zeit gezählt.

Sylbendehnung, s. Dehnung und Melisma.

Syllabisch, in der Musik der Gegensatz von Melismatisch, s. Melisma. Hauptsächlich im Choral und Recitativ ist der syllabische Gesang gebräuchlich.

Syllabication, das Unterlegen von Sylben unter die Noten beim Solmisiren oder Solfeggiren. S. das Weitere unter Solmisation.

Sylva, 1) Andrea, ein Römischer Tonsetzer aus der Epoche Josquin's. Im Archive der Päbstl. Capelle zu Rom befinden sich noch verschiedene Werke von ihm, die zu den besten ihrer Zeit gezählt werden. — 2) Ayres Antonio da S., Ritter des Christus-Ordens, geboren zu Lissabon 1700, fing schon in seinem 7ten Jahre an, Musik zu lernen, wurde nachgehends zu Coimbra Magister, ging alsdann nach Paris und von dort zurück in sein Vaterland auf die Universitäten Valladolid u. Alcala, und schrieb für mehrere Instrumente, Messen, Psalmen, Litaneyen, Te Deum ꝛc., was Alles mit vielem Beifall aufgenommen wurde, und theilweis auch jetzt noch auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird. Sein Todesjahr findet sich nirgends angegeben. — 3) Tristao da S., Portugiesischer Tonkünstler des 15ten Jahrhunderts, war Capellmeister des Königs Alphons V., auf dessen Befehl er unter Anderem einen Traktat „Amables de musica" schrieb, den man noch jetzt auf der Bibliothek zu Lissabon im Manuscript findet.

Sylvester II., als Pabst zu Rom Nachfolger Gregors V., war in Frankreich geboren, unter dem Namen Gerbert Mönch der Abtey Aurillac in Auvergne und nach der Zeit Erzbischof zu Rheims und Ravenna. Er starb am 12ten Mai 1003. Wegen seiner vielen Kenntnisse im Instrumentenbau und in der Musik überhaupt pflegten ihn die alten Schriftsteller gewöhnlich nur den Musicus zu nennen, wie er denn auch in anderen Zweigen der Künste und Wissenschaften einen Ruf so ausgezeichneter Gelehrsamkeit behauptete, daß er als Mönch beim Volke im Verdachte der schwarzen Kunst stand. Er erfand eine besondere Art von hydraulischen Orgeln (s. Orgel), und unter der Sammlung von Handschriften des Rawlinson zu Oxford entdeckte Burney ein Lehrgedicht „Ars musica" in altem Mönchslatein unter dem Namen Gerbert, welcher sicher kein anderer ist als der ehemalige Mönch Gerbert, unser Pabst Sylvester. Es wird darin gehandelt de Symphonia facienda, de Organis, de Tintinnabulis etc. F.

Symonds, Heinrich, Baccalaureus der Musik u. eins der ältesten Mitglieder der Konigl. Großbritannischen Hofmusik, auch Organist zu St. Martin in London, war ein berühmter Flügelspieler seiner Zeit, und Componist für sein Instrument. Clavier-Sonaten, welche er herausgab, wurden sehr beifällig aufgenommen. Er starb zu London am 19ten März 1740. Sein Nachfolger im Amt war Joseph Abington der jüngere.

Sympathie der Töne, zunächst die Naturerscheinung, nach welcher ein und derselbe Ton auf verschiedenen Tonwerkzeugen, auf einem zum Klingen gebracht, auf dem andern leise mitklingt. Wenn man z. B. 2 gleichgestimmte Violinen nimmt, u. auf der einen die G-Saite stark anstreicht, so wird dieselbe Saite der andern Violine hörbar mitklingen. Dieselbe Erscheinung wird man bemerken, wenn man einen oder mehrere beliebige Töne gegen ein Clavier oder irgend einen andern der Resonanz fähigen Körper spielt, als Gläser ꝛc. Ja die Sympathie der Töne erstreckt sich auf ganze Räume, wonach z. B. ein Ton in einem Zimmer ganz besonders stark klingt und lange nach hallt, während bei anderen dies der Fall nicht ist. Der Grund davon liegt in der Empfänglichkeit der Körper für erregte Luftschwingungen, und in der Fähigkeit zur Resonanz (s. d.). Dann ist S. d. T. dasjenige innere Verhältniß der Töne, auf welchem das Mitklingen derselben mit einem gegebenen beruht. S. Aliquottöne.

Symphona, hieß bei den Griechen die Consonanz. S. das Weitere unter dem Art. Griechisches Tonsystem.

Symphonie oder Sinfonie, franz. Simphonie, ital. und lat. Sinfonia, deutsch eigentlich Zusammenklang, ist einer jener so allgemeinen, vieldeutigen Ausdrücke, deren es besonders in der Musik so viele giebt, daß es kein Wunder ist, wenn die Erklärungen und Bestimmungen des Ausdrucks so verschiedenartig sind, als die Zeit und ihre Bildungsstufe es war, in der das Wort gebraucht wurde nach dem Bezuge, den man gerade als vorherrschend anwenden konnte. Will man in solchen Fällen eine klare Uebersicht, so hilft nichts Anderes als die Geschichte, und zwar keine solche, die blos beliebig bei einer mit Vorliebe erfaßten Zeit stehen bleibt und daraus ihre Folgerungen zieht, die dann nothwendig einseitig, ja für das Ganze irrig werden müßte. In der That hat die Erfahrung auch das Ausgesprochene im vorliegenden Falle so stark erhärtet, daß die seltsamsten Behauptungen für Alle, die nicht genau unterrichtet sind, einen Schein von Wahrheit sich anmaßen konnten, der ihnen im Grunde nicht im Geringsten zukommt. Um alle diese Fehler der Willkühr und einer theori-

ten Vaterlandsliebe möglichst zu vermeiden, und das Rechte und Sichere am genauesten und zugleich am schnellsten zu erfassen, haben wir die Sache aus dem Gange der Zeitbildung der Musik zu erörtern, wodurch sich die falschen Annahmen am augenscheinlichsten wiederlegen und die richtigen sich herausstellen. — Das Wort selbst ist bekanntlich griechisch, ohne daß dadurch die Sache selbst zu einer griechischen Erfindung werden müßte, denn das, was die Griechen darunter verstanden, haben andere tief asiatische Völker lange vor dem Anfange griechischer Bildung gerade so besessen. Chinesen, Hindostaner, Phönizier, Aegypter und Juden haben es hierin offenbar den Griechen zuvorgethan. Die Letzten verstanden aber unter Symphonie nichts Anderes, als was wir unter Consonanz der Töne verstehen. Vor Allem belegten sie die Hauptconsonanzen der Töne, den Unisonus u. die Octave, mit diesem Namen, denen nur noch die Quarte und Quinte beigesellt wurden. Gaben sie nach des Servius Anmerkungen zur Aeneide auch einem Instrumente den Namen Symphonia, so hieß dies gleichfalls nichts Anderes. Das musikalische Instrument diente zur Begleitung und Unterstützung des Gesanges entweder unison oder in der Octave. Daß man unter diesem Worte im Allgemeinen auch jede Melodie verstand, war eben so natürlich, da man jede Melodie nur unison oder in der Octave jugendlicher u. weiblicher Stimmen sang. Daher kommt es auch, daß z. B. Cicero alle Sänger Symphoniaci nennt, und daß symphoniereiche Sänger keine anderen hießen, als die am reinsten und volltönendsten ihre unisonen Melodien singen konnten. In jenen Zeiten hatten die Sängerinnen aus Gades (Cadix) den Ruhm, die symphoniereichsten zu seyn. Noch im 7ten Jahrhunderte wurden die Knaben, die Vitellian an der päbstlichen Capelle angestellt hatte, weil sie die Männer in der Octave begleiteten, Sinfonisten genannt. Hucbald gebrauchte noch im 10ten Jahrhunderte, wie alle früheren Schriftsteller über griechische Musik, das Wort Symphonie gleichbedeutend mit Consonanz, u. Guido von Arezzo nennt noch die Melodie selbst mit diesem Namen; ja Hermann Finck versteht noch unter dem Ausdrucke symphonizare nichts Anderes als das Mitsingen einer Tonweise in der Octave. So lange also, bis in das 16te Jahrhundert, erhielt sich dieser uralte, einfache Begriff, und behauptete sein Recht, obgleich die neue, mehrstimmige Musik des Abendlandes längst in das Leben getreten war und die ganze Tonkunst ungemein verändert hatte. Diese großen Umwandlungen der Tonkunst mußten aber freilich ihren Einfluß auch auf unsern Ausdruck „Symphonie" erstrecken. Dennoch dauerte es lange, bevor man sich vom alten, gewohnten Begriffe loswand. Das Natürlichste war es, daß man mit Hülfe dieses Wortes zunächst die neue Harmonie bezeichnete und den sogenannten Contrapunkt, die Lehre des mehrstimmigen Satzes darunter zu verstehen anfing. Man sprach von einer Symphonia urgie, z. B. Doni, Athanasius Kircher und Andere, worunter man nach den bestimmtesten Erklärungen dieser Männer aber nur die Lehre des vollstimmigen Satzes oder der neuen Harmonie verstand. Kircher schreibt ausdrücklich in seiner Musurgia univers.: „Symphoneta, sive Compositor harmoniae." In demselben Sinne rühmt auch Glarean den Anton Brumel, einen Schüler Okeghem's, als „eximius Symphoneta," worunter eben im Allgemeinen ein Tonsetzer für mehrere gleichzeitige und verschieden tönende Stimmen verstanden wird, mag er nun für den Gesang, was damals das Vorzüglichste war, oder für musikalische Instrumente schreiben, was für den Gesang nur verstärkend geschah, so daß sie im Unisono die Singstimmen unterstützten. Es sind uns noch eine Menge Werke der besten Meister jener Zeit übrig, die als Gesangcompositionen den Namen Symphonien führen.

Aus dem 16= und 17ten Jahrhunderte sind Symphoniae sacrae von Johann Gabrieli, Heinrich Schütz (Sagittarius genannt), die mit Cornetti und Tromboni, auch mit Violinen besetzt sind, welche auch zwischen den Gesangstellen sich zuweilen hören ließen. Als sich nun das Instrumentenspiel etwas zu heben anfing, die besten Tonsetzer jedoch immer noch fortfuhren, meist und mit Vorliebe für den Gesang zu componiren, so arrangirte man berühmt gewordene Gesangwerke für allerlei musikalische Instrumente, und benannte diese eingerichteten Instrumentalsätze so gut Symphonien oder Harmonien, wie jene. Kircher rechnet daher in seinem angeführten Werke S. 465 die Orgelpräludien, Toccaten, Ricercaten und Sonaten des Clavicymbels unter die Symphonien, und in diesem Sinne mit Recht. Selbst die den Gesangcompositionen eingemischten Ritornelle der Instrumente wurden mit diesem Namen belegt. Auch der kürzeste Instrumentalsatz hieß so, wobei auf die Menge der Stimmen gar Nichts ankam; ob 12 oder 16 Stimmen dabei thätig waren, oder nur 2 und 3, darauf wurde nicht gesehen. So gab z. B. Georg Weber 1649 bei Jac. Andreas Buch in Danzig 7 Octavbände „wohlriechender Lebensfrüchte eines recht Gott=ergebenen Herzens u. s. w. mit ganz schlechten Melodien bequemet u. s. w., mit etlich beigefügten Sinfonien zu 2 Violinen und dem Basso continuo" heraus; es sind ganz kurze, höchst einfache Stückchen in ein paar Zeilen. Dennoch bemerkt man schon in der andern Hälfte des 17ten Jahrhunderts, daß die Instrumentalsätzchen vorzugsweise und immer mehr Symphonien genannt wurden. Nur würde man sich sehr irren, wenn man meinen wollte, es habe dieser Benennung ein besonderer Begriff zum Grunde gelegen; vielmehr erhielt jede Intrade, jedes Ritornell der Instrumente mit Ausnahme der Concerte diesen Namen. Noch 1733 erschienen in London von Nic. Porpora 6 Sinfonie di Camera, die Nichts weiter als Trio's für Streichinstrumente waren, und noch obendrein eine sehr geringe Kenntniß der Violine und des Basses bezeugen. Sogar die ersten in Paris herausgekommenen Violinquartette mit obligatem Violoncell von Luigi Boccherini (1768) wurden 6 Sinfonies genannt. Es war also ein Allgemeinausdruck für jeden Versuch jeder nicht genau zu bezeichnenden Instrumentalcomposition geworden, wovon selbst Tanzparthien nicht ausgenommen waren. Es konnte jedoch nicht fehlen, daß mancher Componist auch solche Sätze sehr verschiedener Art für viele Instrumente versuchte. Und da die Neigung zum Instrumentenspiel schon damals in Deutschland größer als anderwärts war, so wie die Geschicklichkeit darin, so waren es auch zunächst deutsche Tonsetzer, die zuerst anfingen, für ein größeres Orchester zu schreiben. So hatte z. B. Agrell in Cassel bereits 1725 Symphonien für 2 Violinen, Viola, Cembalo, Hörner, Oboen, Flöten und Trompeten geschrieben, welche 1746 in Nürnberg gedruckt wurden und ein zweites derartiges Werk zur Folge hatte, das zum Streichquartett nur noch Hörner hinzufügte. Offenbar nahm die Liebhaberei dafür zu, und zum Beginne des 18ten Jahrhunderts besaß man namentlich in Deutschland nicht wenige ähnliche Orchesterparthien, obgleich mehrere Critiker damit nicht besonders zufrieden waren. So schrieb z. B. Mattheson in seinem „kritischen Musikus" 1725: „Ich bin nicht für lange Symphonien, ungeachtet verschiedene gute Componisten, weil ihnen in der Instrumentalmusik etwas Sonderliches beiwohnet, in lange Symphonien oder Sonaten dermaßen verliebt zu seyn scheinen, daß sie ihr Exordium bald größer machen als den ganzen Sermon. Eine Symphonie von 24 Takten ist allemal lang genug zu einer solchen Musik, die an ihr selbst nicht kurz seyn kann." Man sieht, daß Mattheson von Einleitungssätzen in größere Werke redet, also von nachmals sogenannten

Ouverturen, die in Italien, wo man das Wort gar nicht eigentlich hat, noch immer Sinfonien heißen. Jedenfalls hatte sich aber der Begriff von einer Symphonie seit längerer Zeit nach und nach dahin umgestaltet, daß man Instrumental-Einleitungssätze, nicht mehr Gesang, wie sonst, darunter verstand. Darum verlangte man auch von ihnen, sie sollten einen kurzen Begriff, ein Vorspiel, eine kleine Abbildung dessen geben, was folgen sollte. So üppig instrumentirt als die großen Concerte wollte man sie jedoch immer noch nicht, ob man ihnen gleich eine ziemliche Besetzung zugestand. — Diesen Begriff hielt im Ganzen auch Sulzer in der „allgemeinen Theorie der schönen Künste" noch fest; wie hätte er sonst sogar die Ouverture für höher als die Symphonie erklären können? Er meint, die Ouverture sey nur deshalb von der Symphonie verdrängt worden, weil die erste schwerer vorzutragen und noch schwerer zu machen sey als die leichtere Symphonie, die man gleich vom Blatte müsse spielen können. Sogar Schubart sagt in seinen „Ideen ꝛc." nichts als Unbefriedigendes und sogar Falsches darüber; im Grunde beschreibt auch er Nichts als die damals gebräuchliche Ouverture und mischt unter einander. An eine bestimmte Form in diesen Sätzen hatte man sich gleich vom Anfange nicht gebunden; man hatte äußerst kurze Sätzchen, und solche von 6 bis 8 Parthien, bereits in viel älteren Zeiten so genannt, denn Schubart schrieb 1790 (gedruckt wurde es erst 1806). — Wiederum waren es die deutschen Componisten, die sich seit 1700 am wenigsten an die einengenden Gedanken der Theoretiker gehalten hatten; nur kann nicht behauptet werden, daß sie eine eigenthümlich höhere Gattung der Instrumentalmusik in der Symphonie erfaßt hätten, was Jos. Haydn vorbehalten blieb, der das Alte, Schwankende und Hergebrachte gänzlich verdrängte, Geist und Leben in eine bisher lockere Musikart gebracht und eine völlig neue Bahn gebrochen hatte, die einer eigenthümlichen Wesenheit das Siegel einer höhern Vollkommenheit aufdrückte. Man muß also fortfahren, zu behaupten: Haydn ist der Schöpfer derjenigen Instrumental-Musikgattung, die wir nun vorzugsweise Symphonie nennen, und die man zum Unterschiede von jeder andern so genannten Art große Symphonie nennen sollte. — Daß es die Franzosen versuchten, uns diese Ehre, wenn nicht zu rauben, doch mindestens zu schmälern, ist eine eben so gewöhnliche Erscheinung, als die andere, daß es immer Deutsche gegeben hat, die dem nichtigsten Anschein des Rechts gegen ein vaterländisches Gut ohne Weiteres kindisch demüthigen Glauben beimessen. Mehr als ein französischer Aufsatz hat daher seinen Gossec als ersten Begründer der wahren Symphonie ausgegeben, und nur darin ein Unglück gesehen, daß Gossec kein geschicktes Orchester zur Aufführung seiner Tondichtungen vorfand, was Haydn zu besitzen so glücklich gewesen sey. Wollten wir aber sogar nicht im Geringsten nach dem geistigen Inhalte der Tondichtungen Gossec's u. Haydn's, sondern nur nach der Zeit fragen, in welcher beide Männer ihre Symphonien verfaßten, so würde sich selbst hierin schon zeigen, daß Haydn den Vorrang vor Gossec behauptet. Gossec schrieb nämlich seine erste Symphonie aus C-Dur für das Concert des amateurs zwischen den Jahren 1765—1770; dagegen ist es von Haydn zuverlässig gewiß, daß er seine erste Symphonie aus D-Dur als Musikdirector des Grafen Morzin 1759 aufführen ließ. Diese Symphonie hatte den Fürsten Nic. Esterhazy so sehr bezaubert, daß Haydn schon am 19ten März 1760 zum Fürstl. Capellmeister ernannt wurde. Es ist also ein wenig keck, wenn man uns weiß machen wollte: „20 Jahre später als Gossec unternahm Haydn seine erste Arbeit für volles Orchester;" und abermals: „ein französischer Künstler (Gossec, der aber nicht einmal ein Franzose, sondern ein Niederländer war) versuchte

diese große und edle Gattung der Musik zuerst mit entschiedenem Erfolge." Und solcherlei Anmaßungen sind Deutsche neuester Zeit nachzubeten und ohne Anmerkung durch Uebersetzung zu verbreiten im Stande! — Sehen wir hingegen auf den Gehalt der Compositionen beider Männer, welcher Unterschied! Gossec's derartige Orchesterwerke — kaum Symphonien (was wir jetzt darunter verstehen) zu nennen — sind verschwunden, Niemand nennt und kennt sie; Haydn's Werke der Art leben in Ehre und in der Liebe aller wahren Musikfreunde und Kenner. — Fast noch seltsamer ist es, wenn es auch den Italienern gelüstet, sich die Ehre der Erfindung großer Symphonien anzueignen. Zum Beweis werden Palludini und Sammartini genannt. Was aber diese für Instrumentalmusik, für das Orchester hervorgebracht haben, ist sogar von deutschen Männern längst vor Haydn's Zeit viel besser componirt erschienen. Haydn selbst, ein kindlich edler Mann, der Keinem zu Viel des Uebeln nachsagte, nannte doch den Sammartini einen Schmierer. — Endlich und zuletzt sehen sich selbst diejenigen fremden Schriftsteller, die gern diese Ehre von den Deutschen auf ihre Nation, wenn auch nur mit einem Schimmer, bringen möchten, gezwungen, zu sagen: „Haydn ist der Schöpfer der heutigen Symphonie u. erhob sie zur Vollkommenheit." Ist er der Schöpfer, so ist es weder ein Franzos, noch ein Italiener, sondern Haydn, der deutsch Gebildete und durch Muster, die er selbst nennt, am meisten durch Ph. Em. Bach, den großen Uebergänger in die neue Art der Musik. — Seit Jos. Haydn sich selbst an den höchsten Mustern deutscher Vorgänger herangebildet, in den herrschenden Formen seiner Zeit sich festgesetzt und im treuen Aufnehmen alles Guten, was vor ihm der Welt geschenkt worden war, bis zu eigenthümlicher Selbstständigkeit erstarkt war; seitdem der in ihm lebende Genius, vom Herrlichsten seiner Zeit und Vorzeit genährt, männlich, fest, besonnen geworden war, fand er mit hellem und fröhlichem Blick immer mehr Raum im Lande der Kunst, noch ungebaute Strecken zum gesegnetsten Wohnsitze umzugestalten, ohne daß er es nöthig gefunden hätte, das schon Erbauete geflissentlich, am wenigsten mit kriegerischem Uebermuthe zu zerstören; als liebend heiterer Geist griff er sicher und um so durchdringender in das Wesen und den Stand seiner Tage, und schuf Neues in immer höherer Vollendung. Sein Fleiß, der mehr als 118 Symphonien zu Stande brachte, erwarb sich alle Herzen, die für Tonkunst empfänglich waren, und seine Bilder und Formen wurden ein unvergänglicher Segen der Welt. Auf solche menschlich-fromme, wohlwollende und edle Weise erhob er sich im unablässigen Ringen nach dem Höchsten zum Schöpfer der großen Symphonie, die von jetzt an von allen anderen Musikgattungen, auch von den bisher verwandten, geschieden werden muß. Fahren nun auch namentlich die Italiener immer noch fort, Sinfonie und Ouverture als gleichbedeutend anzusehen, so ist es doch nichts weiter als ein Sprachgebrauch, der uns um möglichster Bestimmtheit willen dahin vermögen muß, dieser neuen Gattung der Musik den Namen der großen Symphonie beizulegen. Und diese ist in jeder Hinsicht ein Eigenthum der Deutschen, das uns, wie so vieles Andere, Niemand nehmen wird, so lange nicht der Schein die Macht gewinnt, über Recht und Wahrheit zu siegen. Unsere drei Heroen in dieser deutsch gebildeten Musikart stehen zu fest, als daß nicht jedes Anprallen an diese Felsen sich selbst den Untergang bereiten sollte. Dazu haben wir Männer, die dieses hohe Kunstgebiet nicht veröden lassen, während andere Völker noch immer auch nicht Einen aufzuweisen haben, der in selbstständiger Kraft irgend einem der ausgezeichnetsten Fortbildner mit gutem Fug an die Seite gesetzt werden könnte. — Was ist nun die große Symphonie, und wo-

durch unterscheidet sie sich von jeder andern Musikart? Wollte man sagen: sie muß einen eigenthümlichen Charakter und innere Wahrheit, und zwar poetische Wahrheit, d. i. eine solche haben, die an der Hand des wesentlichen Menschengefühls und an der Hand der Schönheit im Reiche des Idealen wandelt, so wäre dies wohl etwas Unumstößliches, aber es wäre durchaus nichts Unterscheidendes. Wo wäre wohl ein Kunstwerk irgend einer Art, und wäre es das kleinste Lied, von dem man nicht Dasselbe fordern müßte? Dasselbe gilt auch von der kunsterfahrenen Durchführung, von der geschickten Behandlung des ergriffenen Gegenstandes, nur daß hier der Unterschied eintritt, daß diese kunsterfahrene Führung und Haltung immer schwieriger wird, immer mehr Kräfte in Anspruch nimmt, je zusammengesetzter und massenhafter ein Werk vor dem andern ist. So ist es leichter, ein Haus, eine Familie zu regieren, als einen ganzen Staat, welche Kunst schon von den Alten unter die schwierigen gerechnet wurde. Dennoch darf bei dieser Behauptung schlechthin nicht übersehen werden, daß derjenige, dem es gelingen soll, einen Staat zum Segen zu beherrschen, zuvor die nicht geringe Kunst, sich selbst zu beherrschen, auf das Treueste mit Kraft gelernt haben muß, und daß am Ende die Selbstbeherrschung aller gesegneten Herrschaft unumgänglich nothwendige Urkraft heißen muß. Man mache die Anwendung sich selbst. — Dasselbe gilt überhaupt u. mit der eben angedeuteten Berücksichtigung von dem klar Gedachten des Ganzen wie von der Lebendigkeit u. Frische der Erfindung. Alles dies ist zu jedem Kunstwerke durchaus als unerläßliches Erforderniß anzusehen, was wohl keiner weitern Auseinandersetzung benöthigt ist. Nicht minder allgemein ist die Anforderung, daß ein Kunstganzes aus einem einzigen Keime sich entfalten und auf einen bestimmten Zweck hinstreben müsse. So wie es keine einzige Pflanze giebt, sie sey klein oder groß, eine Fichte oder eine Eiche, die nicht aus einem Mittelpunkte des Lebens, der im verborgensten Raume organisch voll, aber unentwickelt wohnt, Wurzeln, Stengel oder Stamm, Zweige, Blätter und Blüthen treiben muß, die am Ende als Eigenwesen zu einem namhaften Zwecke sich der Zahl der Pflanzengattungen wohlthätig in irgend Etwas und schön in sich selbst anschließen muß, so und nicht anders ist es auch mit den Tonkunstwerken aller Art und aller Gattung. Je größer und höher aber das Erzeugniß werden soll, das aus einem Keimpunkte hervorsprossen soll, desto größer, concentrirt-gewaltiger muß natürlich die urkräftige Lebensfrische seyn, die im Anfangspunkte des Lebens liegt. Alles Vorgenannte, was in irgend einem Maaße der Regungsfähigkeit für jedes Kunstwerk, das nicht todtgeboren werden soll, vorhanden seyn muß, unterscheidet sich für die große Symphonie durch den Höhegrad der Lebensgewalt, der so voll und stark treibend in seinem innersten Princip und Wesen noch unentwickelter Ausdehnung seyn muß, daß im Werdepunkte schon die reichste und geordnetste Mannigfaltigkeit blüht, so daß alle künftigen Entfaltungen zum innersten Wesen des Kernes gehören, aus ihm hervortreiben, nicht blos Masse für Masse aneinandergelegt werden dürfen, wodurch kein Naturganzes sicher geordneter Geistigkeit hervorgebracht werden könnte. Da die große Symphonie, soll sie ihres Namens werth seyn, das Höchste der Instrumentalmusik durchaus darstellen muß, so ist unumgänglich nöthig, daß gleich im Kerne die höchste Entwickelungskraft wie im Morgentraume vor dem Erwachen in üppiger Fülle leben muß. Was also nur zur Musik gehört: Melodie, Rhythmus, Harmonie, Charakter, Abgeschlossenheit eines selbstständigen Ganzen, klare, wohlgeformte und schön oder doch magisch seltsam anregende Gestalt und Bewegung derselben — dies Alles muß in ihr und für sie im höchsten Grade vollsprudelnder Lebenskraft wesentlich reich vorhanden seyn; dies Alles muß ungesucht und zufällig ineinandergreifen

Eins aus dem Andern hervorwachsen, sich gegenseitig tragen, befestigen, nothwendig machen und bedingen bis zur Reife der Frucht, die nahrhaft und erquicklich seyn muß. In dieser Größe und Ausbreitung der ganzen Gestalt verknüpft sich mit der unfehlbaren Einheit des Entstehungspunktes zugleich die größte Mannigfaltigkeit, ohne welche die Masse des schönen Eindrucks sich berauben müßte. Die große Symphonie nimmt daher das ganze Orchester mit allen seinen Instrumenten in Beschlag und hat die Vermischung derselben völlig frei in ihrer Gewalt. Welcher Reichthum von Tonfarben steht ihr daher zu dem frischesten Bilde der mannigfachsten Art zu Dienste! Aber auch welche Kenntniß der Farbengebung und des richtig gewählten u. gehaltenen Colorits gehört dazu? Zur großen Symphonie wird demnach jener angeborne, von Oben herab eingesenkte, großkräftige Lebenskern erfordert, aus welchem nicht blos eine Blume, sondern ein Baum hervorwachsen soll. Da aber von Kunst, also von einer Schöpfung des Menschen, die Rede ist, so muß jenes Angeborne wohl gepflegt, nicht entstellt, bestens herangezogen werden, daß der Mensch Alles wohl verwende, damit nicht allein seine Erfindung frisch und groß sey, sondern daß er auch Herr sey über jeden einzelnen der genannten Theile, und daß er Umsicht genug habe und hinlängliche Geschicklichkeit, sie alle wohl zusammenzuhalten u. wie an einem Zuge sie sämmtlich dahin zu lenken, wohin er sie haben will. Er muß Herr seyn über alle Tongewalten; seinem Willen muß jede einzelne willig, ohne Zwang, gleichsam gewiß, er führe sie gut und zum Besten des Ganzen, gehorchen. Es ist die große Sinfonie also ein lebensvolles Charakterwerk, das irgend ein Allgemeingefühl darstellt, auszuführen von der ganzen Masse der Instrumente zum Genuß einer großen verschiedenartigen Menge von Hörern. Man hat es, als anerkannt Höchstes der Instrumentalmusik, die Oper der Instrumente genannt; gewiß eine treffliche Bezeichnung, aus welcher ein Spiel vielfacher Charaktere, um einen Hauptcharakter und eine Haupt-Lebensansicht in gar mannigfachen Situationen sich drehend, zu einem einzigen bestimmten Zwecke sich ergiebt. Was wird daraus folgen? Doch wohl zunächst, daß der Dichter einen allgemein ansprechenden Lebensgegenstand, also in der Musik ein allgemein verständliches, d. h. eingängliches Haupt- und Grundmotiv, das fähig ist, ein bestimmtes Menschengefühl anzuregen, wähle; daß er klar und kräftig genug seinen Hauptzweck unverrückt vor Augen und im Herzen behalte ohne Wanken; daß er alle mitspielenden Charaktere gehörig sondere, folgerecht halte und durchführe, damit jeder, bis auf den geringsten, ein Ganzes für sich ausmacht, alle aber einander streng, rund und wahr untergeordnet sind, so daß jeder frei sich selbst giebt und doch dem Höhern dient, dieser dem Höchsten, der nur der unsichtbaren Gewalt der allerhöchsten Fügung unterworfen seyn darf, die am Ende den Hauptzweck des Ganzen groß und sicher ausspricht, und so eine nachhaltige Abrundung wirkt zum fühlbaren Gewinn des innern Lebens. — Beschauen wir diese ganz nothwendigen Anforderungen an ein solches Werk, so wird für die Tondichtung daraus folgen, daß jedes Orchesterinstrument als besonderes Individuum seiner eigenthümlichen Art nach erfaßt werden, jedem sein selbsteigenes Klingen und Singen gelassen werden müsse, als herrsche die vollkommenste Freiheit eines republikanischen Hohenpriesterstaates, worin Jeder gern der Idee als einer göttlichen sich unterthan erweist. Im Letzten liegt der Grund höchster Oberherrschaft, höchster Gesetzlichkeit im möglichst engsten Bunde mit individueller Freiheit. Wo ferner solche Massen sich charakteristisch möglichst individuell bewegen, müssen die Abzeichen des Einzelnen schon nicht in verschwimmenden Feinheiten, sondern in vollgesunden

Naturzügen hervortreten; wie viel mehr wird der musikalische Gedanke, in und mit dem sich jedes einzelne Instrument seiner Beschaffenheit nach austönen soll, ein breiter, vielsinniger, reichwendbarer seyn müssen, damit in unverkümmerter Fülle in ihm sich das Ganze bewegen und ausdehnen könne. In tüchtigen, derben Strichen wird also die Zeichnung des Ganzen angelegt und gehalten werden müssen, wie eine Theatermalerei. Nicht die kleinen Ausschmückungen, die für Zimmergemälde am rechten Orte sind, nicht die kleinen zierlichen Figuren, die im Miniaturgemälde überaus angenehm ansprechen, sind hier anwendbar: Alles muß großartiger gehalten seyn, als wirke es wie von der Bühne herab auf Hörer, die nicht minder schaubegierig sind und das nicht Ferntreffende ungeschätzt, ja unbemerkt lassen. Diesen Fehler für die große Symphonie begeht namentlich Onslow, der zu viel Quartettstyl in seine symphonische Leistungen überträgt. Wenn aber zuweilen auch Zierlichkeiten und freie Wendungen von großer Wirksamkeit sind, so zeigen sie sich als geschätzte und von der Masse gepflegte, gleichsam freiwillig durchgelassene Gruppen, die sich keines Vorrechts anmaaßen und vom Ganzen nichts als Duldung zu fordern scheinen. Wo hingegen die Masse so zierlich sich zeigen soll, erweist sie sich ungelenk und widerspenstig; sie verlangt Kern, Natur, fühlbare Handfestigkeit für sich, wenn sie anders auch am fein Eingewebten ihre Lust haben soll. — Ist aber auch durch diesen Gedanken, die große Symphonie als Oper der Instrumente zu bezeichnen, sehr viel Treffendes, was wir zu entwickeln suchten, angedeutet worden, namentlich das massenhaft Wirkende und Situationsverschiedene der mancherlei Parteiungen des Ganzen, so halten wir es doch noch für weit angemessener und genauer, die große Symphonie mit einer dramatisirt gehaltenen Gefühls-Novelle zu vergleichen. Sie ist eine im psychologischen Zusammenhange entwickelte, in Tönen erzählte, dramatisch geführte Geschichte irgend eines Gefühlszustandes eines Massenvereines, der von irgend einem Hauptmoment angeregt, seine wesentliche Empfindung in jeder Art Volksrepräsentation durch jedes ins Ganze gezogene Instrument individuell ausspricht. Dadurch würde auch selbst das Zarte für das Zarte nicht mehr blos als geduldet, sondern zum Ganzen gehörig sich zeigen. Das Wesen psychologischer Entwickelung des Ganzen müßte alsdann Hauptgesetz bleiben und selbst das Zarte am rechten Orte wesentlich nothwendig machen, ohne daß es je zur siegenden Macht werden könnte, was in u. mit der Masse unnatürlich, folglich unstatthaft seyn würde. In dieser Doppelansicht der großen Symphonie, u. vorzugsweise in unserer zuletzt aufgestellten, vereinigt sich im massenhaften Ganzen die größte Einheit mit der frischesten Mannigfaltigkeit; es gehört auf diese Weise jedes Instrument so nothwendig zur vollkommenen Darstellung, wie in einer gut dramatisirten Erzählung jede einzelne Person zur Vollendung des Ganzen gehört, mag sie auch noch so sehr untergeordnet seyn. — Zu diesen Haupterfordernissen einer großen Symphonie muß nun noch die polyphonische Erfindung kommen, deren Nothwendigkeit bisher noch nicht mit Worten ausgesprochen worden war, so sehr sie auch in der Natur des Gegenstandes selbst liegt. Ich habe darüber, so viel ich weiß, zuerst ausführlich in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1835 S. 559 u. f. gesprochen, was man, beliebt es, nachlesen mag. Hier das Nöthigste darüber. Das Gefühlsbild, was die große Symphonie darzustellen hat, muß gleich im Entwurfe für alle darin anzuwendende Instrumente Gestalt gewinnen; die Anordnung muß gleich im Empfange der ersten, noch dunkel und embryonisch sich in's Leben setzenden Idee jene gesunde Vielseitigkeit in sich schlummernd zeigen, so daß mit jeder neu zugeführten Nahrung das Lebendige der Wesenheit immer klarer her-

vortritt und aus sich selbst sich entwickelt in allen seinen Gliedern. Gleichwie ein Novellendichter schon im Voraus, ehe er die Feder in die Hand nimmt, es sey denn um Bemerkungen hinzuwerfen, über Gegenstand und Tendenz seines Werks, über die verschiedenen Charaktere und deren beste Verbindung und Unterordnung mit sich einig werden und nicht eher nachlassen muß, als bis das Gesammtbild deutlich vor seiner Seele steht, so daß er dasselbe sich beliebig zur Erscheinung neu und stets frischer hervorrufen kann: ebenso muß es der Tondichter thun. Es ist zwischen Beiden kein Unterschied, als daß der Eine mit Worten, der Andere mit Tönen dichtet; jeder muß wissen, was er will, soll und kann. Es ist für eine solche dramaähnliche Tonnovelle lange nicht genug, daß man sich eine anziehende Melodie erfindet oder sich eine gewisse Accordweise als Unterlage des Ganzen ausdenkt, sondern die Verwebung der Orchestermasse muß sich klar gruppiren, im gefühlten Fortgange immer leichter sich bilden, Maaß, Ordnung und Zusammenhang gewinnen, der Tendenz des Ganzen angemessen. Die Instrumenten-Gruppen müssen in allen Verschlingungen nothwendig zur Lebensentfaltung des Ganzen gehören. Auf ein Paar Instrumente mehr oder weniger kommt gar nichts an, sondern auf die Wahl der rechten am rechten Orte zur möglichsten Versinnlichung des Seelenbildes: aber die Masse muß dabei betheiligt seyn; die meisten einzelnen Bestandtheile der Orchesterwelt müssen dafür oder dagegen etwas zu sagen haben, was der Entfaltung der Tendenz aufhilft. Je mehr und je eigenthümlicher seinem Wesen nach das Einzelne der Orchestermasse sich dafür interessirt, desto mehr ist der gewählte Stoff symphonisch. Als bloße Verstärkungsmaschinen dürfen die Instrumente nicht gemißbraucht werden, vielmehr soll jedes seine das Ganze belebende, fördernde Rolle spielen. Das darf nicht zufällig wachsen, sondern naturgesetzlich, dem Gefühlsstoffe gemäß; ebenso wenig soll der Tondichter wie ein Baumeister Stein auf Stein fügen, denn er soll kein stummes Haus zimmern, sondern er soll eine bewegliche, lebensfrische Gestalt hervortönen lassen, für deren Wesenheit sich die Masse antheilvoll, feindlich oder freundlich rüstig in Eifer setzt. Das ist der Grund, warum Orchesterwerke, die nicht als solche in der Anlage erfunden wurden, sondern Sonaten dazu gemacht wurden, größtentheils des vollen Lebens entbehren, wenn sie auch noch so gut arrangirt wurden. Ist es doch sogar mit Onslows letzter Symphonie, die aus einem seiner früheren Quintetten zusammengesetzt wurde, schon mißlich; sie kann bei allen einzelnen Schönheiten ihren Ursprung nicht verleugnen, giebt keine volle, große Symphonie, weil die Anlage keine polyphonisch rechte war. Der Gegenstand einer großen Symphonie muß also etwas die Masse in Bewegung Setzendes, etwas Volksthümliches haben, etwas, was aus der Allgemeinnatur des Menschlichen herausgenommen ist, was jedes Menschenwesen auf jeder Stufe der Bildung von irgend einer Seite her anspricht d. h. aufregt, es mag nun für oder wider seyn; es muß etwas das Innere Erregendes seyn. Alles zu sehr Vereinzelte kann nur ein geringeres Glück machen, selbst bei denen, die dem Gegenstande gewachsen sind, denn die Masse, die dafür in Bewegung gesetzt wird, hat etwas Widerstrebendes, ich möchte sagen, Unnatürliches. So sehr aber auch das Freudige der Volksmasse lieb und werth ist, so ist es doch keineswegs das Einzige, so beliebt es auch seyn wird. Das Grausen-Erweckende, Unheimliche, Trauer-Wirkende, wenn es nur in's allgemeine Leben greift, selbst das hoch Heroische und das Mährchenhafte hat großen Reiz für Alles, was lebendig fühlt. Alle diese Gegenstände, als Hauptrichtungen unserer deutschen großen Symphonie, sind von unseren drei Heroen dieser Tondichtungsart einschlagend, die ganze Menschenwelt erregend, überaus glücklich

benutzt worden. Haydn ist der Darsteller des freudig Volksthümlichen, kindlich froh, scherzhaft, sinnreich spielend, jovial, humoristisch, oft bis zum Zarten, doch stets allgemein verständlich. Mozart greift schwunghafter, großartig klar, voller verwickelnd, edelsinnig in das höhere allgemeine Kraftgefühl, ohne Heftigkeit, ohne Betäubung, mit würdereicher Erhebung. Als das großartigste Bild der Art steht u. prangt seine C-Dur Symphonie mit der Schlußfuge; ja sie wird als hoher Lebenserguß glänzend als Meisterstück dieser Gattung mit der Krone des Sieges auf dem Haupte stehen, so lange gesundes Menschengefühl nach dem Bessern emporstrebt u. in Veredlung seinen Segen findet. Beethoven läßt Helden, Geister, Zauberer und Feen in Menschenbraus sich mischen und leuchtet Blitze aus wüster Nacht von oben herab über Bergesgipfel bis ins fruchtbeladene Thal. Wir haben nicht nöthig, hier von den Uebrigen unserer Tüchtigen zu sprechen; das wahre Leben der großen Symphonie ist zu jung, als daß nicht Jeder unserer Leser jeden ehrenwerthen Schöpfer derartiger Tondichtungen kennen sollte. — Nur eine Frage, die ich schon früher zu beantworten suchte, darf auch hier nicht übergangen werden, da sie für die Erregungen unserer musikalischen Epoche von hoher Bedeutung ist: Soll die große Symphonie auf eine Worterzählung, auf ein Gedicht gebaut werden oder nicht? — Wir haben sie eine dramatisirte Gefühlsnovelle genannt. Irgend einen Empfindungsinhalt, irgend eine psychologische Entwickelung eines der Masse nicht wildfremden oder ganz unzugänglichen Gefühlsganges, der zu einer Tendenz führt, muß sie haben: ohne dies wären es ja nur nichtssagende Töne. Je mehr nun dieser durch Tonmassen ausgesprochene Empfindungsgang der Tonsprache eigenthümlich ist; je lebhafter u. geistinniger er nun aber in dieser Sprache, folglich in jeder anderen nur mangelhafter, wieder gegeben werden kann, desto musikgewaltiger ist die Tondichtung, desto höher steht sie aber in dieser Kunst, so wie im Allgemeinen, denn sie giebt etwas in ihrem Bereiche Vollkommeneres, was anderen Künsten in dieser Art nicht so gelungen möglich ist — und so ergänzt sie, selbstständig in sich, in ihrem Wesen, den Kunsttypus des Menschenwesens in eigenthümlicher Richtung und Art, und schließt auf solche Weise eine innere Welt auf, in welche keine andere Kunst so tief einzudringen befähigt ist. Man vergleiche damit die Meisterwerke unserer genannten Heroen der großen Symphonie. Da nun aber jeder Gefühlszustand von irgend einem äußerlichen Einfluß hervorgerufen wird, sey es durch Sinnenerscheinungen, sey es durch Gedanken, so sind auch nothwendig bestimmte Fälle vorhanden, wo die aus *einem* Mittelpunkte des unergründeten Lebens hervorbrechenden mannigfaltigen Lichtstrahlen der denkenden oder wortdichtenden oder plastisch formenden Kunstkräfte, oder auch selbst die sinnlichen Erscheinungen der uns umgebenden und erregenden Natur mit dem eigenthümlichen Gebiete der Tonkunst aneinander gränzen und sich gegenseitig durchdringen; es sind also Fälle vorhanden, wo diese von außen her dem Gebiete der Tonkunst zugeführte Anregung nicht blos zündend wirkt, sondern wo das einem anderen Lebensbereich entstammte Erregungsbild sich so tief einprägt, daß es Richtschnur, Originalbild wird, welches in die Sprache der Tonkunst übersetzt und so mit einer Glorie umgeben werden soll, ja nach der innersten Vorliebe des von jenem Entflammten übertragen werden muß. In solchen Fällen ist es nothwendig, daß das einem fremden Bereiche angehörige Vorbild dem Hörer zu richtiger Verständigung, zur Versetzung auf den rechten Standpunkt mitgetheilt werden muß. Etwas dieser Art bringt uns Beethoven's Eroica und noch mehr seine Pastoralsymphonie; Spohr's Weihe der Töne u. s. w. Diese Beethovenschen Tongemälde haben aber auch zugleich das Non plus ultra gegeben, sobald die

Musik, was schlechthin in Instrumentalwerken gefordert werden muß, Hauptsache für sich bleibt und nicht Nebensache werden soll. Dagegen hat Spohr im ersten Satze seiner Tonübersetzung schon etwas aufgenommen, in das Reich der Töne gespielt, was, ein Widerspruch in sich, nicht hinein gehört und daher auch meist wirkungsschwach bleibt, so gut und tüchtig auch die Uebersetzung gelungen ist, nicht minder gut als in den drei folgenden Sätzen, die aber den höchst bedeutenden Vorzug für sich haben, daß sie sich in der Sprache der Töne schön, ungezwungen und eigenthümlich zugleich wiedergeben lassen. — Aber auch selbst in solchen Tongemälden muß, wie längst anerkannt, der Entwickelungsgang des Gefühls das Erste, das Hauptsächlichste bleiben und der Anregungsstoff nur so weit und ohne große Anstrengung von Seiten der Hörer vor den innern Sinn treiben, soweit es nämlich zur Verständigung und zu der von dieser Verständigung ausgehenden Belebung des musikalischen Empfindungsganges ersprießlich ist. Soll hingegen der Verstand nicht zu sehr beschäftigt werden und der Begriff nicht zu sehr herrschen zum Nachtheil der Musik, so ist es in solchen Uebersetzungs-Tongebilden durchaus nothwendig, daß der anregende Gegenstand den Hörern schon bekannt ist, oder ihnen doch wenigstens mit kurzen Worten ganz deutlich gemacht werden kann. Immer noch bleibt dabei die Hauptsache, daß der gewählte Uebersetzungs-Gegenstand auch in der Tonsprache gut, richtig und schön übersetzbar sei. Wo es in Instrumentalwerken darüber hinausgeht, macht sich die Musik ohne Noth und ohne Ehre zur untergeordneten Magd, oder gar zur geschminkten Kokette, oder wohl gar zum Hanswurst, der nur den Pöbel belustigt und die Gebildeten mit seinen Späßen und Grimassen anekelt. So weit hat sich bis jetzt noch kein Deutscher, der des Namens würdig ist, vergessen, denn absichtliche Possen und Carrikaturen sind eine Sache für sich u. gehören nicht hieher. — Wollte man nun über das eben Angegebene hinausschreiten und noch mehr Erzählung, wie sie nicht durch Töne, sondern nur durch Beihülfe hinzugefügter Worte möglich ist, unterlegen und folglich Thatsächliches, äußerlich und praktisch sich Zugetragenes ohne Gesang, nur durch musikalische Instrumente vorbilden, so verirrte man sich in's Ungereimte, risse alle Gränzen nieder und muthete der Instrumentalmusik Dinge zu, die ihr, als wider ihre Natur und Bestimmung laufend, nicht anständig sind u. sie lächerlich machen würden, fiele das Lächerliche nicht von selbst auf diejenigen zurück, die dergleichen Verkehrtheiten sich erlauben. Giebt es nun auch außerhalb unsers Vaterlandes wirklich solche Sonderbarkeitsliebhaber, die unter den Unsern wohl sogar etliche Ueberspannungs-Kinder zu ihren kleinen Anstaunern sich herangekitzelt haben, so sind doch dergleichen Knallmusiker von so geringer Bedeutung, daß wir ruhig zusehen können, bis sie ihre Tonraketen verschossen und selbst eingesehen haben, daß damit nichts Tüchtiges anzufangen ist. Meteore zerplatzen von selbst, während die Sterne bestehen und die Nacht verklären. G. W. Fink.

Unter Simphonies à programme (man hat noch keinen deutschen Namen dafür) versteht man solche Sinfonien, welche die Schilderung gewisser äußerer und namentlich historischer Ereignisse, blos durch das Mittel der Töne und ohne Beihülfe der Poesie, zum Zwecke haben. Es versteht sich von selbst, daß eine solche Darstellung nur durch die niedrigste Tonmalerei (s. d.) erreicht werden kann, und wir müssen somit zu unserer Freude bemerken, daß diese Gattung von Sinfonien noch keinen sonderlichen Beifall finden konnte. Dittersdorf u. Rosetti schrieben solche Simph. à programme. Ersterer z. B. die „vier Zeitalter", „Sturz des Phaeton" ꝛc.; der Andere „Telemach". Uebrigens sind auch Haydn's „sieben Worte" dahin zu rechnen. —

Sinfonia concertata oder **concertirende Sinfonie** ist eine S. mit verschiedenen obligaten Stimmen, die sich nicht blos mit einzeln hin und wieder eingestreuten Sätzen, sondern durchgängig concertirend, u. bald wechselsweis, bald vereinigt mit ganzen Perioden solo hören lassen. Dergleichen Sinfonien wurden ehedem viele geschrieben. Jetzt entsprechen sie dem gesteigerten Wortsinne von Sinfonie nicht mehr. — Ueber **Sinfonia eroica** und **Sinfonia pastorale** s. auch d. Art. **Heroisch** und **Pastorale**.

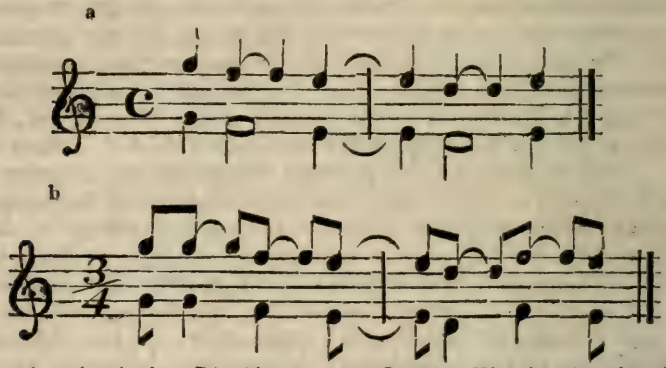
Symphonisch, s. den vorhergehenden Artikel. Ursprünglich ist der Ausdruck gleichbedeutend mit consonirend.

Synaphe, bei den Griechen der Zusammenhang zweier verbundener Tetrachorde, in welchem die vierte Saite eines Tetrachords zugleich die erste des folgenden war. S. **Griechisches Tonsystem** und **Tetrachord**.

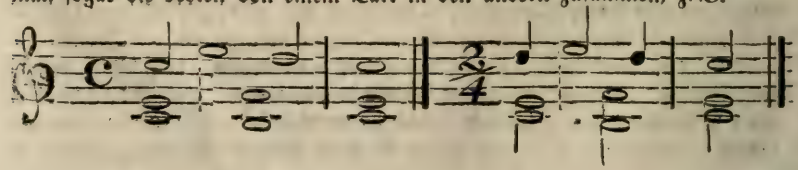
Syncopatio, lat. — **Rückung**, **Synkopie** (s. diese beiden).

Synemmenon, s. **Griechisches Tonsystem** u. **Tetrachord**. Synemmenon diatonos hieß auch die Saite oder der Ton Paranete synemmenon, was ebenfalls aus den angezogenen Artikeln erhellt.

Synkope, eine besondere taktische Figur, die darin besteht, daß man die zweite Hälfte des ersten Takttheils oder Taktgliedes (oder irgend einer Taktgröße) mit der ersten Hälfte des folgenden Takttheils u. s. w. zu Einem Tone verbindet. Hier



sehen wir bei a in der Oberstimme einen Satz im Viervierteltakte, in dem wir zwei und zwei Viertel als Theile von Halben (halben Taktnoten) zusammenfassen sollten. Allein das zweite Viertel der ersten Halben ist mit dem ersten Viertel der zweiten, dann wieder das zweite Viertel dieser mit dem ersten der ersten Halben im folgenden Takte zusammengebunden u. s. f. Bei b sehen wir in der Oberstimme einen Satz im Dreiviertel-Takte; aber jedes Viertel ist getheilt, und das zweite Achtel des ersten mit dem ersten Achtel des zweiten Viertels, das zweite Achtel des zweiten mit dem ersten Achtel des dritten Viertels, dann das zweite Achtel dieses letztern mit dem ersten Achtel des ersten Viertels im folgenden Takte verbunden u. s. f. Dies sind Synkopien; sie werden übrigens in der Regel nicht so, wie in der Oberstimme, sondern so wie in der Unterstimme geschrieben. In älterer Zeit zog man sogar die Noten von einem Takt in den andern zusammen, z. B.



eine Schreibart, die wegen ihres unklaren Anblicks mit Recht fast ganz abgeschafft worden ist. — Die Synkope verwischt, wie wir an den obigen Beispielen sehen, die Absonderung der Takttheile oder Taktglieder, indem sie sie in einander zieht, daher auch ihr Name — aus dem Griechischen συν (mit) und κώπη (der Griff) oder κόπτω (ich schlage, schlage an) — der einen Zusammengriff, ein Miteinanderanschlagen andeutet. Daher ist nun diese Figur sehr für Verschmelzen, Aneinanderschwebenlassen der Töne, für einen ziehenden oder auch schleppenden Gang der Melodie geeignet. Werden aber die synkopirenden Töne gelind oder stärker accentuirt, so treten sie in einen Widerspruch mit den das Tonstück im Ganzen durchherrschenden Takttheilen, und können dann einen bald neckischen, bald heftigen oder leidenschaftlichen Ausdruck annehmen. ABM.

Synkopiren, synkopische Tonreihen bilden oder vortragen, s. den vorhergehenden Artikel.

Syntonisch, deutsch eigentlich: hart, 1) das Beiwort, mit welchem Aristoxen diejenigen 2 Arten des gewöhnlichen diatonischen Klanggeschlechts unterschied, dessen Tetrachord in einen halben und 2 gleiche ganze Töne eingetheilt war (s. Griechisches Tonsystem und Tetrachord); 2) Beiwort eines kleinen Intervallenverhältnisses, nämlich des Komma (s. d.).

Syrene, s. Sirene.

Syringes, der Name eines Haupttheiles desjenigen Liedes bei den alten Griechen, womit sich die Sänger hören lassen mußten, welche in den Pythischen Spielen um den Preis stritten. S. Wettstreit. Der Name kam wahrscheinlich daher, weil dieser Gesang mit der Syrinx begleitet wurde.

Syrinx. Vergl. zuvor den Art. Pan. Diese Pfeife nun, welche um der Röhrenzahl auch Siebenpfeife, dann Pan- oder Pansflöte, lat. Fistula Panis, griech. Syringa Panos hieß, deutsch Hirtenpfeife, war und blieb ein ganz gewöhnliches Instrument, vornehmlich der Hirten, und sowohl bei den Griechen als bei den Römern. Die erhöhete Kunst vermehrte dann die Zahl der Pfeifen oder Röhren, machte sie sorgfältiger und befestigte sie mit Ringen oder Riemen. In Italien sind noch jetzt die Syringe viel üblich. In Deutschland sind sie unter dem Namen Papagenoflöte mehr ein Kinderinstrument geworden. Uebrigens hatten die Griechen auch eine Art Schallmey, welche sie Syrinx nannten.

Systaltisch, pflegt nach dem Griechischen eine zärtliche Melodie genannt zu werden, von συσταλτικος (zusammenziehend) nämlich.

System, als technischer Kunstausdruck in der Musik gleichbedeutend mit Liniensystem; der Inbegriff der Linien (nebst Zwischenräumen), auf denen die Noten aufgeschrieben werden. S. Liniensystem. Ueber das System der Töne und Harmonie vergl. man die Artikel Harmonie und Tonsystem. ABM.

Syzygia, eine consonirende Verbindung der Töne, also ein consonirender Accord, u. insbesondere der harmonische Dreiklang. Daher nannten die älteren Tonlehrer den Dreiklang, wenn er nur 3stimmig, also ohne Verdoppelung der Prime, ausgeübt wurde, Syzygia symplex; im anderen Falle, mit Verdoppelung eines oder mehrer Intervalle, hieß er Syzygia composita.

Szymanowska, Madame, starb zu Petersburg 1831 an der Cholera. Sie war eine große Claviervirtuosin, die auch mehrere brave Sachen geringeren Umfangs für ihr Instrument componirt und durch den Druck veröffentlicht hat, und die liebenswürdigste Frau. Ihr Lehrer in der Musik

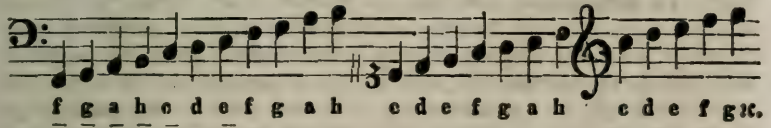
war Field gewesen. Sie machte mehrere Kunstreisen. In Moskau und Petersburg wie überhaupt in Rußland ward sie hoch verehrt. Sie erreichte kein hohes Alter. In Petersburg spielte sie mit Carl Maier oft zusammen, u. es soll ein hoher Genuß gewesen seyn, den beiden Künstlern zuzuhören. .b.

T.

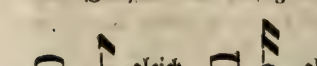
Tabelle. Man versteht im Allgemeinen unter diesem Worte geordnete Verzeichnisse zur schnellen Uebersicht einer Menge einzelner für das Gedächtniß und die Beurtheilungskraft bequem zusammengestellter Notizen. Auch über musikalische Gegenstände sind solche Verzeichnisse vielfacher Art verfertigt, und bei einigen ist der Ausdruck „Tabelle" selbst stehend und technisch geworden. Wir haben **Notentabellen**, d. h. übersichtliche Verzeichnisse des Werths und der Bedeutung der einzelnen Notenfiguren und ihrer Pausen (s. **Geltung** der Noten); ferner haben wir (und besonders für Blasinstrumente) **Applicaturtabellen**, das sind die **Gammen** (s. d.) und wir sprechen daher von Flötentabellen, Clarinetttabellen u. s. w.; **Geschlechtstabellen**, das sind die systematisch geordneten Verzeichnisse der Tonleitern und ihrer Vorzeichnungen, um diese dem Gedächtnisse leichter einzuprägen. Auch das **Liniensystem** (s. d.) pflegen Einige mit dem Namen Tabelle zu belegen. a.

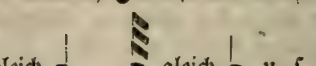
Tabulatur. Die gründlichsten Forschungen über diesen geschichtlich so sehr interessanten Gegenstand stellte unbezweifelt Hofrath Kiesewetter in Wien an, und wir folgen daher in unserer Betrachtung auch unbesorgt den Resultaten, zu welchen dieser tiefe Denker in der Sache gelangte. Das Wort **Tabulatur**, von tabula abgeleitet, giebt sich auf den ersten Blick als ein in der schlechtesten Zeit der Latinität, ja nach deren völligem Ableben ausgeprägtes und entstandenes zu erkennen. Man findet es daher auch nicht einmal in Du Cange Gloss. med. et infim. latinitatis, u. eben so wenig in Joa. Tinctoris Definitorio mus., dem ältesten musikalischen Wörterbuche aus dem 15ten Jahrhunderte. Auch haben sich die älteren didactischen Schriftsteller, welche von Mensur und Contrapunkt handelten, seiner noch nicht bedient, und schwerlich möchte es bei irgend einem Schriftsteller vor dem Anfange des 16ten Jahrhunderts zu finden seyn. Dies Alles deutet nun darauf hin, daß das Wort nicht von den gelehrten Musikern, sondern von den Practikern, und zwar von den Instrumentisten u. für diese (wahrscheinlich in Deutschland) gebildet wurde, und daß es ohne Zweifel daher entstand, weil musikalische Sätze von einiger Länge, auf ein Blatt in gehöriger Ordnung mit was immer für Tonzeichen geschrieben, dem Auge sich wie eine beschriebene Tafel darstellen. Auch scheint es, daß unter der Benennung **Tabulatur** bei ihrem Ursprunge nur eine Uebersichtstafel mehrerer zugleich lautender Stimmen, also eine Art Partitur, verstanden wurde, diejenigen Tafeln nämlich, auf welchen die Classe von Tonkünstlern, welche polyphonische Instrumente behandelte, ihre Musikstücke für sich oder für ihre Schüler lesbar aufgezeichnet hatte, wie die Organisten, Lauteniſten, Cythariſten u. s. w. Die Tonzeichen, deren sich jene bedienten, konnten natürlich eben sowohl auch für einzelne Stimmen, oder für homophonische Instrumente, wie z. B. Geigen, Flöten und Pfeifen, Schallmeyen, Bombard, Posaune ꝛc. angewendet werden.

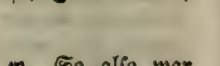
So geschah es, daß man nachmals unter Tabulatur auch die Tabulaturschrift und endlich jede Gattung von Notation erfand, und die nähere Beschaffenheit derselben durch ein Beiwort bezeichnete. So hatte man, in dieser Beziehung, eine deutsche Tabulatur, eine Lautentabulatur und die eigentliche Notenschrift, deren Auftragen auf die Tafeln dann auch intabuliren, intavolare, und sie selbst schlechtweg Tabulatur, intavolatura hieß. In jener ersten engeren Bedeutung des Worts, seiner Anwendung auf Uebersichtstafeln vereinigter Stimmen, hatte man eine deutsche Tabulatur, eine Lautentabulatur, die italienische Tabulatur, eine allgemeine Notentabulatur. Handeln wir von jeder insbesondere, auch von der alten vermeinten Orgeltabulatur. — I. Deutsche Tabulatur. Was Gregor der Große und Guido von Arezzo für die Musik und namentlich die Tonschrift und Tonbenennung gethan, wissen wir aus ihrem Artikel. Offenbar liegt darin der erste Beginn der nachmaligen sogenannten deutschen Tabulatur, denn auch diese bediente sich, statt der Noten, der althergebrachten 7 Guidonischen oder Gregorianischen Buchstaben a b c d e f g. Für die tiefere Baßoctave dienten die großen (Initial-) Buchstaben; im weiteren Aufsteigen folgten die gewöhnlichen kleinen Buchstaben; dann — von der sog. eingestrichenen Octav an — eben dieselben mit einem darüber gesetzten Queerstrich; dann dieselben mit zwei Queerstrichen und so fort, wie es in der Buchstabenschrift noch jetzt ist. Das b in dem Guidonischen Systeme war ein zweifaches, ein b rotundum und ein b quadratum (s. B.). Die fingirten oder transponirten Tonarten gaben in der Folge den Halbtönen oder Ober-, auch kurzen Tasten auf den Orgeln und dem Clavichord das Daseyn. Die Deutschen waren aber deshalb wegen der Namen nicht in Verlegenheit: man hängte dem erhöheten Tone oder Buchstaben ein is an u. nannte diese neuen Töne cis, dis, fis, gis u. s. w., und den durch ein b herabgesetzten Noten ward die Sylbe es angehängt. In der Schrift wurde die Erhöhung durch einen an den Buchstaben nach abwärts angefügten Schnörkel bezeichnet. Eine kleine Modification erlitt dieses System, als man anfing, die Octaven nicht mehr von a zu a sondern von c zu c zu zählen. Von dieser Epoche datiren sich die Ausdrücke große und kleine Octav, eingestrichen, zweigestrichen ꝛc. Zu Anfange des 16ten Jahrhunderts, wo die Orgeln mit dem großen F anfingen, hatten einige Organisten, namentlich Paul Hofhaimer in Wien, folgendes System für die Tonschrift:



Nur daß die auf uns gekommenen deutschen Tabulaturen durchgängig nicht mit lateinischen, sondern auch mit deutschen u. zwar gewöhnlich sogenannten Currentbuchstaben geschrieben oder gedruckt waren. Die Einführung der Mensur (s. Mensuralmusik) hatte inzwischen außer dem Tonzeichen u. zu demselben die Einführung noch eines Zeichens für die Geltung nöthig gemacht. Hiefür bediente sich die deutsche Tabulatur folgender Zeichen, welche über das Tonzeichen (die Buchstaben) gesetzt wurden: . für eine Brevis, | für eine Semibrevis, für eine Minima, für eine Semiminima, für eine Chroma oder ein Achtel, für eine Semichroma oder ein Sechszehntel. Für







die Longa und Maxima findet sich kein Zeichen, und diese Tabulatur konnte auch dessen entbehren, da sie sich schon des Taktstriches bediente, und den Takt nicht über die Dauer einer Brevis verlängerte. Wenn daher ein Ton über mehr als einen Takt dauern, oder mittelst der Ligatur in den folgenden Takt hinübergezogen werden sollte, so wurde in diesem folgenden Takte das Tonzeichen aufs Neue hingeschrieben, und bisweilen sogar schon der Bindungsbogen angewendet. Den Takt findet man in den auch uns zugekommenen Mustern schon ordentlich vorgezeichnet, nicht aber auch das b und ♯, welches übrigens nach der Einrichtung dieser Tabulatur auch völlig überflüssig wäre. Die Stimmen wurden in horinzentalen Zeilen reihenweise geschrieben. Linien (wie in der Notenschrift) waren dabei nicht anwendbar; nur einige Organisten, wie z. B. Hofhaimer, schrieben ihre Oberstimmen in einem gewöhnlichen Liniensysteme mit wirklichen und zwar durchaus schwarzen Notenköpfen, an welche sie die in der Tabulatur gangbaren Geltungsstriche und Zeichen oben anfügten, nämlich ● alt so viel als ⊟, ♭ war durch ○, ♭ gleich, ○ ♭ gleich ♩, ♭ gleich ♭ u. s. w. So also war im Wesentlichsten die alte deutsche Tabulatur oder Tonschrift mit bloßen Buchstaben beschaffen. Beispiele, aus welchen man dieselbe noch deutlicher kennen lernen kann, finden sich unter anderen in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1831. Nro. 5. in der Beilage; und unter den älteren Werken handeln davon Wirdungs „Musica," und Martin Agricola's „Musica instrumentalis." Hauptsächlich eigen war diese deutsche Tabulaturschrift den Organisten, die mit derselben eine Art von Partitur bildeten; doch war sie auch für alle Gattungen von homophonen Instrumenten im Gebrauche; und selbst Gesänge für einzelne Singstimmen wurden auf solche Weise intabulirt. Die oben angezogenen Autoren geben daher auch die Anleitung, wie „aus den Noten" für jede Gattung gedachter Instrumente „in die Tabelthur sey abzusetzen." Für deren Gebrauch wäre diese Art von Notation damals auch noch gut genug gewesen; allein daß auch lange nach der Einführung der Notenschrift und des Contrapunktes in Deutschland die Organisten, und zwar unter diesen selbst die vortrefflichsten, welche doch das Bessere sicher erlernt hatten, noch fortfuhren, sich einer so mühsamen und schwerfälligen Schrift zur Aufzeichnung ihrer Sätze zu bedienen, ist ein Räthsel, das sich nur aus der Liebhaberei der damaligen Componisten an einer gewissen Geheimthuerei erklären läßt. Uebrigens hörte endlich mit Einführung der bezifferten Bässe im 17ten Jahrhunderte auch bei den Organisten die Tabulaturschrift größtentheils auf. Einige Fälle, welche die Vorliebe für das Alte noch erzeugte, können nicht in Betracht kommen. Prinz versichert in seiner Geschichte zwar, selbst Telemann habe sich noch der Tabulaturschrift bedient, und theilt eine in solcher von demselben verfaßte Advents-Cantate mit, allein er hat keinen gewichtigen Zeugen, der seine Angabe bestätigt, und Telemann kann eben so gut wie mancher Einzelne unter uns einmal den Versuch gemacht haben, einen musikalischen Gedanken in dieser Schrift auf's Papier zu bringen, entweder um dieselbe noch genauer kennen zu lernen, oder um nur zu sehen, was sich eigentlich damit bewerkstelligen läßt. Daß schließlich aber die Deutschen die Letzten waren, welche von der Tabulaturschrift Gebrauch machten, liegt außer allem Zweifel; Niederländer und Franzosen, wie alle übrigen europäischen musikalischen Nationen hörten damit sogleich auf, als die Figural- und Mensuralmusik aufzuleben anfing. — II. Lautentabulatur. Das ge-

naue Verständniß dieser Tabulatur setzt nothwendig eine Kenntniß der Einrichtung, Besaitung und Stimmung des Instruments, so wie der sich in verschiedenen Perioden hierin ergebenen Veränderungen voraus, denn auch die Art und Weise, für die Laute zu intabuliren, erlitt mit der Zeit mancherlei Veränderungen, wenn gleich sie nicht so sehr wesentlich in die Sache selbst eingriffen. Alle Lauteniſten nämlich, von jeher und zu aller Zeit, bedienten sich der Zahlen oder Buchstaben des Alphabets, um den Ort, d. h. den Bund zu bezeichnen, auf welchem der Spieler, auf dieser oder jener Saite, den Finger setzen sollte. Diese Buchstaben aber hatten auf das musikalische System ganz und gar keine Beziehung, sondern waren willkührlich angenommene Zeichen, statt deren man eben sowohl die Zeichen der Planeten oder anderer Dinge hätte einführen können, da es hier nicht auf ein Zeichen für den Ton, sondern für den Handgriff ankam. Zu Wirdungs Zeiten war es zwar unverbürgte Sage, die Lautentabulatur sey vor langer Zeit von einem blinden Lauteniſten Namens Conrad (von Nürnberg) erfunden worden, der seinem Schüler nämlich befohlen habe, das ganze Alphabet quer über die damaligen fünf Bünde zu schreiben, und dann, wo solches ausgegangen, wieder mit doppelten Buchstaben fortzufahren. Als einige Zeit nach Conrads Tode der sechste Chor beigefügt worden, habe man die alten gewohnten Zeichen für die fünf Chöre beibehalten, und nur dem sechsten Chore dieselben Buchstaben beigelegt, die schon der fünfte hatte, jedoch so, daß für den sechsten statt der kleinen, große Versalbuchstaben geschrieben wurden. Für die leeren Saiten wurden die Ziffern gebraucht, wobei vom fünften Chore im Basse zum Discante hinauf gezählt wurde. Der sechste Chor leer erhielt ebenfalls 1, jedoch mit einem Häkchen, oder auch mit einem durchgezogenen Querstrich. Zur Bezeichnung des Zeitwerths des Tons bediente sich diese älteste deutsche Lautentabulatur derselben Zeichen, welche in der vorhin erklärten allgemeinen deutschen Tabulatur galten, und auch über jedes Tonzeichen gesetzt wurden. Sie entbehrte daher ganz und gar der Linien. Das Schwerfällige und Mühsame einer solchen Tabulatur springt in die Augen, und man begreift, daß solche weder jemals allgemein werden, noch auch dort, wo sie entstanden war, sich in die Länge erhalten konnte. Gleichwohl hingen die deutschen Lauteniſten dieser ihrer Tabulatur eben so beharrlich an, als die Organiſten der ihrigen, und es erschienen viele Lautenbücher darin bis zu Ende des 16ten Jahrhunderts. Anderwärts und zwar hauptsächlich in Italien war man dagegen auf den Gedanken gefallen, sechs Linien parallel über einander quer über das Papier zu ziehen, welche die sechs zu überziffernde Chöre des Instruments vorstellen sollten; und in diese Linien zeichnete man die Ziffern 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, x, $\dot{x}$ (11), $\ddot{x}$ (12), die den eben so und so vielsten Bund anzeigten; diese Tabulatur ist es auch, welche man in den bei Petrucci gedruckten Lautenbüchern von 1509 findet, woselbst solche auch in einem kurzen Vorbericht erklärt ist, und ihr sind von da an alle italieniſchen Lauteniſten treu geblieben. Die französischen und niederländischen Lauteniſten nahmen das System der Linien ebenfalls und nicht viel später an, bedienten sich jedoch stets der Buchstaben des Alphabets, um auf jeder Linie den Bund zu bezeichnen, also:

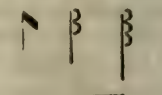
Ziffertabulatur:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	x	$\dot{x}$	$\ddot{x}$
Buchstabentabulatur:	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n

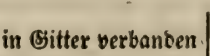
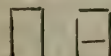
In Deutschland wurde dies System der Lautentabulatur erst gegen das Jahr 1600 angenommen, und jenes alte kam nun bald auch in Vergessenheit. Die später an den Instrumenten angebrachten Baßchorden erhielten (in der neuen

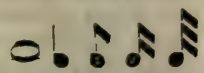
Buchstabentabulatur) folgendes Zeichen unter den Linien: der siebente Chor ein durchstrichenes a, später:

Chor 7,	8,	9,	10,	11,	12,	13,	14.
die Zeichen a,	1gestr.a,	2gestr.a,	3gestr.a,	4,	5,	6,	7.

Eine wesentliche Abweichung der italienischen Lautentabulatur von jeder andern besteht noch darin, daß bei derselben die Sangsaite (Chanterelle) unten und die Bässe in verkehrter Ordnung oben zu stehen kamen. Zur Bezeichnung der Geltung wurden auch in diesen neueren Tabulaturen dieselben Zeichen, wie in der alten allgemeinen deutschen Tabulatur angewendet. Daß

Einige statt solche Zeichen:  einführten

oder die Zeichen in Gitter verbanden  oder so  u. s. w.

zum Theil sich auch der wirklichen Notenform bedienten, 

bedienten, ändert im Wesentlichen an der Sache Nichts. Das Geltungszeichen wurde aber nur an einem Orte, nämlich über den Linien, angebracht; dabei ist zu bemerken, daß, wenn mehrere Töne gleicher Geltung auf einander folgten, das Geltungszeichen nicht über jedem derselben, sondern nur über den ersten gesetzt wurde, und so lange fortwirkte, bis ein Ton anderer Geltung vorkam. Durch diese Einrichtung der Tabulatur mit den sechs Linien war allerdings eine große Vereinfachung erzielt, und das Geschäft des Intabulirens sowohl als jenes des Lesens sehr erleichtert, doch auch ein neues Gebrechen in die ganze Tonschrift gebracht worden, daß nämlich das Geltungszeichen nur das Zeitmaaß für die Griffe vorschrieb, nicht aber die Geltung oder Dauer des Tones in jeder einzelnen Stimme, indem man immer nicht erkennt, ob dieser oder jener nach Vorschrift angeschlagene Ton gleich wieder als verschwindend oder fortdauernd, und wie lange, gedacht oder gegeben werden soll: eine Sache, welche dem soliden Musiker in mehrstimmigen Sätzen keineswegs als eine gleichgültige erscheinen kann. Schlüssel und Vorzeichnung waren bei dieser Einrichtung der Lautentabulatur völlig entbehrliche Dinge, und spät genug erst entschlossen sich die Lauteniſten, die Vorzeichnung oder vielmehr den Hauptton am Anfange des Stücks anzugeben, und auch dies blos, um dem Spieler wegen Umstimmung der Baßchorden ein Zeichen zu geben. Der Lautentabulatur bedienten sich mit geringen Modificationen auch die verwandten Instrumente, als die Mandore und die verschiedenen Guitarren; selbst auf einige Gattungen der Violen wurde dieselbe angewendet, welche letzteren jedoch bald davon abkamen und die Notenschrift adoptirten. Die Theorbe, die auch ein viel jüngeres Alter als die Laute hat, machte keinen Gebrauch mehr davon, nur die Lauteniſten selbst haben sie bis in ihre letzte Lebenszeit beibehalten. Beispiele von den verschiedenen Lautentabulaturen sind der Leipziger allg. musikal. Ztg. von 1831. Nr. 9. beigedruckt. — III. Orgeltabulatur. Wenn von Orgeltabulaturen gemeinhin die Rede ist, so versteht man darunter diejenigen Tabulaturen, welche bei den italienischen Organisten im 16ten Jahrhunderte im Gebrauch gewesen seyn sollen, also nicht die bei den deutschen Musikern und besonders Organisten üblich gewesenen, daher auch deutsche genannten, Tabulaturen. Nun ist aber noch gar nicht erwiesen, ob die italienischen Organisten je sich einer Tabulatur-

schrift bedienten. Baini behauptet es in seinem Werke über Palestrina, und noch mehrere andere Schriftsteller mit ihm; allein der Beweis fehlt, und Niemand kann auch nur sagen, wie diese Tabulatur beschaffen war. Die deutsche war es sicher nicht. Nicht ein einziges Ueberbleibsel ist mehr davon vorhanden, wenn je sie selbst vorhanden war, was aber eben deshalb auch nicht der Fall gewesen zu seyn scheint. Das Päbstliche Privilegium von Leo X., wodurch dem Erfinder des Notendrucks, Ottavio Petrucci von Fossembrone, 1513 durch alle damals christlichen Reiche für 15 Jahre das ausschließliche Recht verliehen wurde, Notenwerke für den Cantus figuratus und „Organorum intabulaturas" zu drucken und zu verlegen, — dieses Privilegium ist es, worauf sich die Vertheidiger einer italienischen Orgeltabulatur gewöhnlich als Zeugniß berufen; allein unter allen Tonwerken, welche aus Petrucci's Officin noch vorliegen, ist kein einziges in Tabulaturschrift verfaßt, sondern sind alle in guten Noten enthalten, und darüber dürfte doch kaum wohl ein Zweifel obwalten, daß unter Organa in diesem Privilegium durchaus nichts mehr und nichts weniger verstanden wurde als Instrumente überhaupt, wie es auch die reine Latinität ergiebt. Organa heißt nicht Orgel, sondern diese heißt im Lateinischen Organum (per exellentiam), und Instrumenta für Organa wäre ein des Zeitalters Leo X. unwürdiger Barbarismus gewesen. Einige Lautenwerke sind allerdings in Tabulaturschrift in Petrucci's Officin gedruckt; aber sind diese noch vorhanden, warum sollten denn gerade alle seine Orgeltabulaturen, wenn er anders welche gedruckt hat, so gänzlich verloren gegangen seyn? — Auch brauchten die italienischen Organisten des 16ten Jahrhunderts keine eigentliche Partitur oder Parte, da in ihrer Kirchenmusik die Begleitung oder Unterstützung des Sängerchors bei den contrapunktischen Gesängen mit der Orgel, wenn und wo ein solcher Gebrauch der Orgel bestand, leicht nach dem Gehöre und den Baßnoten bewerkstelligt werden konnte, und außerdem bestand das Geschäft des Organisten hauptsächlich nur darin, in den Zwischenräumen zu präludiren. Mit dem 17ten Jahrhunderte aber fing ja selbst in Deutschland an, die Tabulaturschrift in den Hintergrund zu treten, u. die italienischen Organisten verstanden längst, in guten Noten ihre Gedanken aufs Papier zu bringen. — IV. Italienische Tabulatur. Im vorhergehenden Abschnitte dieses Aufsatzes leugnen wir, oder zweifeln wenigstens daran, daß die italienischen Organisten des 16ten Jahrhunderts eine eigene Tabulatur hatten; mit Anfang des 17ten Jahrhunderts jedoch entstand eine eigene Art Noten- oder Tonschrift für die Orgel in Italien, welche ebenfalls den Namen Tabulatur u. zwar italienische Tabulatur erhielt. Dieselbe war indeß nichts Anderes als die Bezifferung der Bässe, und den Namen italienische Tabulatur erhielt diese Art zu schreiben, daß man nur den Baß in Noten anzeigte und die Harmonie in Ziffern darüber setzte, von den deutschen Organisten, welche dieselbe ebenfalls annahmen, zum Unterschiede von der bei ihnen so lange gebräuchlich gewesenen und damals noch nicht ganz außer Gebrauch gekommenen wirklichen Tabulaturschrift. Wir haben daher nicht nöthig, uns noch länger bei diesem Gegenstande aufzuhalten, als er sich bereits unter den Artikeln Bezifferung und Generalbaß hinlänglich erklärt findet. — V. Notentabulatur. Nun ist endlich noch in Betracht zu ziehen die Tabulatur der alten Contrapunktisten mit Noten; denn daß auch die ersten Contrapunktisten eine Tabulatur hatten, d. h. ihre mehrstimmigen Compositionen in Partitur nach unserem Sinne schrieben, darauf deutet schon das Wort Contrapunkt hin, das zwar erst im 15ten Jahrhunderte in Gebrauch kam, aber nur das ursprünglich hergebrachte Verfahren ausdrücken wollte, bei welchem Punkt

gegen Punkt oder Note gegen Note gesetzt wurde, und daß dieses Contrapunktiren mit Noten geschah, die Tabulatur der Contrapunktisten eine wirkliche Notentabulatur war, beweist schon der Umstand, daß der Contrapunkt in den Ländern entstand, wo von der deutschen oder einer andern ähnlichen Tabulaturschrift nie eine Spur gefunden worden ist. Es entsteht also blos die Frage, wie sonst diese Tabulatur beschaffen war? ob ganz nach Art unserer Partitur, mit mehreren Linien übereinander u. Taktstrichen, oder ohne diese Linien und Taktstriche? — Original-Beispiele von einer solchen alten Notentabulatur, d. h. Partitur contrapunktischer Werke aus dem 14ten und 15ten und der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, kurz bis dahin, wo die Noten allgemeinen Eingang fanden und nun sich der Name Partitur auch zu bilden anfing, liegen nicht vor, und wir müssen die Beantwortung jener Fragen daher aus anderen Umständen zu ziehen suchen. Kalkbrenner außer Anderen theilt in seiner sogenannten Histoire de la Musique, und Fetis in seiner Revue musicale von 1827 eine Art Partitur von Adam de la Hale u. s. w. mit; allein es sind dies doch nur ganz rohe Versuche, und im 14ten und noch mehr 15ten Jahrhunderte muß die Methode des Intavolirens wesentlich ausgebildeter gewesen seyn, und zu bewundern ist, wie gesagt, daß uns aus dieser Zeit gerade gar keine Original-Partituren vorliegen. Die ältesten Partitursätze in Noten, welche bis jetzt vorliegen, also das älteste Beispiel einer Notentabulatur rührt aus dem 16ten Jahrhunderte, wo ein Lehrer der Musik mehrere Sätze von Josquin, Heinrich Isaac und Johann Galliculus in Partitur brachte, und Kiesewetter war der Erste, welcher es aus dem betreffenden handschriftlichen Codex veröffentlichte. Diese älteste Notentabulatur besteht aus einem System von 10 Linien, deren unterste mit dem Gamma des Guido, die vierte von unten mit dem F-Schlüssel, die sechste mit dem C-Schlüssel, die achte mit dem G-Schlüssel und die zehnte mit dem zweigestrichenen d (dd) bezeichnet ist:

Dieses System begreift also gerade den Umfang der gewöhnlichen vier Singstimmen, zu deren Partition wir heutzutage vier gesonderte Liniensysteme von je 5 Linien gebrauchen. Da es nun aber, bei der Gemeinsamkeit des Systems, für den Lehrer oft beschwerlich seyn konnte, den Fortschritt jeder einzelnen Stimme darin sicher zu erkennen, indem diese nicht selten sich einander überschreiten, so will sich der Autor verschiedener Gestalten von Noten bedienen: sie sollen nämlich im Discant und Baß rhomboidalisch, im Alt dreieckig, und im Tenor rund geformt seyn; da er aber auch dieses noch zu mühsam findet, so nimmt er verschiedene Farben zu den Noten der verschiedenen Stimmen: der Discant und Baß sind roth, der Alt grün, und der Tenor schwarz. Doch giebt er dies sein Verfahren nirgends als seine Erfindung oder auch nur als eine neue, nicht gewöhnliche Sache aus, und da er seine Studien wahrscheinlich zu Anfange des 16ten Jahrhunderts machte, so liegt, wenn nicht die Gewißheit, doch die Vermuthung sehr nahe, daß bis dahin die Contrapunktisten ihre Tonstücke auf diese Weise zu intabuliren pflegten, auf ein gemeinsames System von 10 Linien, und zum richtigen Erkennen der verschiedenen Stimmen, besonders bei deren Ueberschreiten, mit

verschieden geformten oder verschieden gefärbten Noten. Der Taktstriche konnten sie dabei aus leicht begreiflichen Gründen durchaus nicht entbehren, obschon sie in die einzelnen Notenstimmen der Sänger solche nicht schreiben mochten und auch wohl nicht schreiben durften, da sie nicht in deren angelernte Praktik paßten und diese nur verwirrt haben würden. Die Tabulatur war nur für den componirenden Contrapunktisten selbst, und wer konnte es diesem verbieten, sich daheim eines die Uebersicht erleichternden Mittels zu bedienen? — In der Mitte des 16ten Jahrhunderts nahm dann auch diese Art der Tabulatur ein Ende, und es trat, mit Ausbildung der Mensuralmusik überhaupt, die Methode, in gesonderte Liniensysteme zu contrapunktiren, kurz unsere Art der Partitur und mit der Art auch der Name an ihre Stelle. Von der Zeit an erschienen nach und nach auch immer mehr Partituren im Druck. Dr. Sch.

Tacchinardi, Nicola, erster Cammersänger des Großherzogs von Toscana, früher ausgezeichneter dramatischer Sänger u. jetzt einer der vorzüglichsten italienischen Gesanglehrer, zu Florenz wohnend, ward geboren zu Livorno am 10ten September 1776. Sein Vater, Franz, unterrichtete im Fechten und Tanzen. Anfänglich zum Geistlichen bestimmt, hielt er sich 3 Jahre bei dem Pater Teatini in S. Sebastiano auf, als einziger Sohn aber mußte er dann eine Kunst erlernen, um den Vater im Alter vielleicht unterstützen zu können. Er widmete sich der Malerei u. mit glücklichem Erfolge; 11 Jahre alt aber trat er aus besonderer Liebhaberei zur Musik über. Er lernte zunächst singen und dann auch das Violoncell spielen. 17 Jahre alt ward er Violoncellist im Theaterorchester, und blieb dies auch 5 Jahre lang, obschon er es nie zu einer eigentlichen Virtuosität auf dem Instrumente bringen konnte; dann übte er sich wieder im Gesange und ergötzte öfters durch seine merkwürdige Falsettstimme, die an Biegsamkeit alle anderen Stimmen übertraf, und als sie sich zu einem schönen Tenor umgebildet hatte, ward er bald der angesehenste Gesangsdilettant in der Stadt, der in Kirchen u. Concerten vielen Beifall fand und von allen Seiten überredet ward, das Theater zu betreten. Er that dies zuerst in Privatversuchen, wobei er sich den ausgezeichneten Tenor Babini zum Vorbilde wählte, und als diese Versuche glücklich ausfielen, betrat er endlich 1804 auch das öffentliche Theater zu Livorno, sang dann zu Pisa, und ward von beiden Städten für verschiedene Stagioni engagirt. Später zu Florenz und Venedig. 1805 glänzte er auf der Scala zu Mailand, bei Gelegenheit des Krönungsfestes Napoleons als König von Italien. Auch in den Hofconcerten trat er mit dem allgemeinsten Beifalle auf. Von Mailand folgte er einem Rufe nach Bergamo, und von hier nach Rom, wo er 5 volle Jahre den Enthusiasmus des Publicums erregte, und nebenbei unter dem Theatermaler Tasca die Perspective studirte, auch das Atelier des unsterblichen Canova fast täglich besuchte, um sich in der bildenden Kunst noch mehr zu vervollkommnen. Canova liebte ihn sehr, und fertigte auch mit Beihülfe eines Schülers sein Bildniß als Orazio. Als er Rom verließ, wandte er sich nach Paris, und sang vier Jahre lang in den Kaiserlichen Privatopern. Nach Italien zurückgekehrt durchlief er zu verschiedenen Stagioni die ersten Theater seines Vaterlandes. Im Jahre 1822 ward er zum ersten Cammersänger des Großherzogs von Toscana ernannt, jedoch mit der Erlaubniß, auch seine Theaterlaufbahn fortsetzen zu können. Im Auslande sang er von jetzt an wieder auf der Bühne zu Paris, Wien und Barcelona, von wo er auch viele, von Großen und Fürsten empfangene, und reiche Geschenke mit in die Heimath brachte. Auf einen von London erhaltenen Ruf mußte er häuslicher Umstände halber verzichten. 1831 verließ er

die Laufbahn als dramatischer Sänger, behielt jedoch den Charakter als Großherzoglicher Cammersänger bei, übernahm zugleich die Direktion des Herzogl. Privattheaters, und widmete sich außerdem mit besonderem Fleiße dem Unterrichte. Zu diesem Zwecke errichtete er auf dem Lande, in der Nähe von Florenz, ein kleines Theater, dessen Director, Sänger, Maler u. Maschinist er in Einer Person ist. Hier erhalten seine Zöglinge, welche er in Florenz theoretisch bildet, die praktischen Anweisungen. Zu den vorzüglichsten Schülerinnen gehört seine Tochter Fanny, seit 1829 mit dem Maestro Persiani verheirathet, und die Tochter des bekannten Buffo Frezzolini. Eine andere Tochter T's zeichnet sich als Malerin aus; sie ist Mitglied der Florentiner Academie. Behuf seines Gesangunterrichts componirte Tacchinardi auch mehrere gute Solfeggen, und schrieb „Dell' opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi diffetti", ein Werkchen, das schon die zweite Auflage erlebte. Seine fortwährende Liebhaberei an der bildenden Kunst bewährt sich durch eine bedeutende Sammlung vortrefflicher Gemälde, welche man in einer gesonderten Gallerie seines Hauses findet. st.

Tacet, von dem lat. tacere — schweigen, also: er, sie oder es schweigt; wird in den einzelnen Notenstimmen gesetzt, wenn dieselben irgend einen bedeutenden Absatz oder Theil des ganzen Tonwerks über pausiren (schweigen) sollen, z. B. wenn die Trompete oder Oboe oder ein anderes Instrument in einer Sinfonie das ganze Adagio zu pausiren hat, so steht nur einfach da in der Notenstimme Adagio tacet. Wenn eine Singstimme bei einem mehrstimmigen Gesangsstücke ein Recitativ oder eine Arie zu pausiren hat, so steht Recit. oder Aria tacet. Auch wohl bei Pausen von einer größeren Anzahl von Takten pflegt man das Wort zu gebrauchen, als: 50 Takte tacet (nämlich das Instrument oder die Stimme). Italienisch sagt man dafür si tace — man schweige. a.

Tacet, Joseph, einer der berühmtesten englischen Flötisten des vorigen Jahrhunderts, blühete besonders in den 70er und 80er Jahren, und war aus London gebürtig, wo er auch seine ganze Lebenszeit zubrachte, die aber den Anfang des jetzigen Jahrhunderts nicht mehr scheint erreicht zu haben. Er trug auch Viel zur Verbesserung seines Instruments bei, indem er eine kleine Seitenklappe an demselben anbrachte, welche den Tönen fis, gis, b und c mehr Schärfe und Kraft gab. Mittelst einer anderen Klappe, welche er noch anbrachte, konnte das untere cis und c geblasen werden, was jetzt mittelst des sogenannten C-Fußes geschieht. Als Componist ist er nur durch einige Solo's für die Flöte bekannt geworden, von denen zumal keines scheint gedruckt worden zu seyn.

Tafelblasen. Vergl. zuvor Feldstück. Das Tafelblasen geschah vor Zeiten gewöhnlich nur von einem Trompeter, und mit schmetterndem Tone. Es bestand eigentlich aus dem sog. Ban (Ausruf, Bekanntmachung) und einem Schlußhalt auf dem Grundtone der Trompete, zur Anzeige, daß man sich jetzt zur Tafel begeben solle.

Tag, Christian Gotthilf, Cantor und Musikdirector zu Hohenstein, einem Städtchen der Grafschaft Schönburg in Sachsen, ein berühmter Orgel- und Clavierspieler, so wie gründlicher und fleißiger Componist seiner Zeit. Er ward im Jahre 1735 zu Bayerfeld im sächsischen Erzgebirge geboren, wo sein Vater Schullehrer und Organist war. Dieser, ein für seinen doppelten Beruf trefflich ausgerüsteter Mann, begründete die wissenschaftliche u. künstlerische Bildung seines Sohnes löblich und mit Fleiß. Die unverkennbaren Spuren eines mannigfachen Talents an dem Knaben gewannen diesem,

als er etwa 13 Jahre alt war, die Aufmerksamkeit u. Zuneigung des Amtmanns Rebentisch in Grünhayn. Dieser nahm ihn zu sich, gebrauchte ihn als Beihelfer in seinen Geschäften und ließ ihn zugleich in der lateinischen Sprache unterrichten. Diese Beschäftigungen thaten aber dem sehr lebhaften aufstrebenden Geiste des Knaben nicht Genüge, denn auch der ihm angeborene Kunstsinn und Kunsttrieb verlangte Nahrung. Kaum hatte er daher das 14te Jahr zurückgelegt, so wanderte er auf gut Glück aus nach Dresden, und stellte sich dort dem gelehrten Schöttgen, damaligem Rector, und dem berühmten Homilius, Cantor an der Kreuzschule, mit der Bitte vor, unter die Alumnen aufgenommen zu werden. Beide prüften seine Fähigkeiten; der Erste war mit seinen Schulkenntnissen, der Zweite mit seinen bereits in der Musik erlangten zufrieden, und letzterer noch besonders über die dem Knaben schon von seinem Vater beigebrachte Sicherheit und Geübtheit im Generalbasse verwundert und erfreuet. Er ward deshalb aufgenommen und setzte seine Studien 6 Jahre, von 1749 bis 1755, als Alumnus und zuletzt als Chorpräfekt in wissenschaftlicher, mehr aber noch in künstlerischer Hinsicht, als wozu ihn sein innerlicher Naturtrieb vorzüglich anspornte, treulich und fleißig fort. Letztere wurden ihm sehr erleichtert, so wie auch sein Geschmack auf's Edle und Würdige geführt durch die damals in Dresden so überaus herrliche Kirchenmusik und die fast über Gebühr glänzende Oper. Schon auf der Schule componirte er viele Lieder, Klavier- und Orgelstücke, ja selbst mehrere Kirchencantaten, bildete sich dabei zugleich zum fertigen, ausdrucksvollen Klavierspieler, und erlangte auch, was damals eine Seltenheit war, fast dieselbe Geschicklichkeit auf der Harfe. In der Tonsetzkunst suchte er sich nach den Mustern von Hasse, Graun und C. Ph. E. Bach, so wie nach den Theorien von Marpurg, Kirnberger und Schulz zu bilden. So für die Universität vorbereitet, beschloß er nach Leipzig zu gehen, und sein Weg führte ihn, da er zuvor seine Aeltern besucht hatte, durch Hohenstein, wo er einkehrte. In der Herberge traf er mit einem verständigen, wohlwollenden Bürgersmanne zusammen, der sich des lebensfrohen Jünglings erfreuete, sich über seine Absichten, Kenntnisse, Verhältnisse genau unterrichtete und, nach schneller Rücksprache mit den Behörden der Stadt, ihn auf's äußerste überraschte mit — der Vocation zu dem eben vacanten Amte eines Cantors und Schulkollegen des Städtchens. Einwendungen, von seiner Jugend hergenommen (er stand erst im 20sten Jahre), besiegte er durch Beweise seiner Talente und Kenntnisse, so wie durch Zeugnisse seines stets moralischen Betragens, und so gelangte er, er wußte selbst kaum wie? zu einem angemessenen Amte, und, geleitet von seiner ersten Liebe, ein Jahr später auch schon zu einer Gattin, mit welcher er 52 Jahre glücklich lebte. Vollkommen, ja über alle seine Erwartungen beglückt in den neuen Verhältnissen, verwendete er alle Lebendigkeit u. Kraft seines Geistes auf die Pflichten seines Berufs; und das war besonders anfangs um so nöthiger, da er, ohne Sammlungen von Musikalien und ohne Geld sie sich anzuschaffen, das, was er aufführen sollte, meistens selbst componiren und auch ausschreiben, ja sogar diejenigen, die es dann ausführen halfen, sowohl Sänger als Instrumentalisten, erst hierzu ausbilden und gehörig vorbereiten mußte. Gleichwohl machte er es möglich, daneben mit ähnlichem Eifer und Erfolg als Lehrer an der Bürgerschule zu arbeiten, so daß er 53 Jahre hindurch an den meisten Tagen der Woche zwölf Stunden, theils öffentlichen, theils Privatunterricht ertheilte, seine zahlreichen Compositionen und andere Arbeiten in den Nächten zu Stande brachte, und zu seiner Erholung und Aufheiterung schlechterdings keine Zeit übrig behielt, als die wenigen kurzen Schulferien, die er dann ge-

wöhnlich zu kleinen Reisen anzuwenden pflegte. Durch diese wahrhaft seltene, sich immer gleichbleibende große Thätigkeit wurde aber weder sein Geist darniedergedrückt, noch sein froher Muth geschmälert: vielmehr blieben ihm beide bis in's späte Alter und wurden durch das gerechte Selbstbewußtseyn, er thue mehr, als die meisten Menschen nur für möglich hielten, wie durch den Anblick so vieler schönen Erfolge, immer von Neuem angefrischt u. gestärkt. Auch errichtete er ein Concert, das er viele Jahre selbst dirigirte und worin er alle guten Werke neuerer Tonsetzer, deren er habhaft werden und die er besetzen konnte, aufführte; theils um selbst stets mit der Zeit fortzuschreiten, theils um sein Orchester fortwährend immer mehr auszubilden und im Zusammenspiel zu erhalten und auch, um auf den Geschmack seines Publikums wohlthätig zu wirken. Alles dies so überaus treulich Geleistete wurde aber auch von seinen Vorgesetzten, Collegen und Mitbürgern nach Verdienst anerkannt; selbst Auswärtige erkannten es mit Bewunderung und achtungsvoller Theilnahme. Hiervon mag als einer der letzten und ehrenvollsten Beweise nur das treffliche Belobungsschreiben angeführt werden, welches ihm der Kirchenrath zu Dresden, auf Verwendung des edlen Reinhardt im Jahre 1805 zu seinem fünfzigjährigen Amts-Jubiläum durch einen seiner ehemaligen Schüler, den rühmlich bekannten Professor Pölitz, zusandte. Die Zahl seiner musikalischen Werke ist, Obiges erwogen, in der That kaum begreiflich. Die meisten derselben bezogen sich auf seinen Beruf. So schrieb er gleich in der ersten Zeit seiner Anstellung einen vollständigen Jahrgang Kirchenstücke; dann viele einzelne Cantaten auf Sonn- und Festtage, auch nicht wenige auf besondere Gelegenheiten; vierstimmige Motetten, Hymnen und andere Gesänge; aber auch eine bedeutende Anzahl Lieder mit Klavierbegleitung, Orgel- und Klavier-Stücke verschiedener Gattung u. dergl. Alles was hiervon im Druck erschien, ward stets mit Beifall aufgenommen. Im Kirchenstyl nahm er Hasse u. Homilius, in freien Klavierstücken C. Ph. E. Bach zum Muster, indem er jedoch in beiden Gattungen zugleich die Fortschritte der neueren Zeit sich möglichst zu eigen machte und benutzte. Sein ausgebreiteter Ruf als Kirchencomponist verschaffte ihm sehr ehrenvolle und äußerst vortheilhafte Anträge zu Versetzungen, und zwar zuerst im J. 1770 nach Hirschberg in Schlesien, später nach Dresden, Leipzig und Hamburg; aber die den Sachsen von jeher inwohnende warme Liebe zum Vaterlande hielt ihn stets in Hohenstein zurück und hieß ihn auf jeden ihr entgegen stehenden Vortheil verzichten. Wie alle Männer von großer Lebenskraft und Entschiedenheit des Charakters, wenn sie sich selbst und ihrem nächsten Wirkungskreise überlassen, nicht aber durch das mancherlei Gedränge der Welt gleichsam abgerieben und eingeengt sind, ihre Eigenheiten und Besonderheiten haben, so hatte sie auch Tag; die feinigen waren aber sämmtlich der Art, daß sie Niemand lästig, noch viel weniger Jemand schädlich wurden. Ihn trieb ein enthusiastischer Eifer an, für alles zu streiten, was er als recht und wahr erkannte, so wie gegen Alles, was ihm als vorsätzliche Verletzung von Menschenwohl, als Unterdrückung der Freiheit und der ewigen Rechte seiner Brüder erschien; und trieb ihn selbst zuweilen bis zur Unbedachtsamkeit und zu übereilten Reden oder Handlungen. Im Umgange war er heiter, mittheilend und unterhaltend, und wem er einmal Vertrauen und Freundschaft geschenkt hatte, der konnte sicher auf seine Treue u. Ausdauer rechnen, auch wenn sie ihm schwere Opfer kostete. So lebte er in sich gleich bleibender Weise einfach, äußerst thätig, nützlich, zufrieden, geschätzt und geliebt, bis ihm der Tod im Jahre 1807 seine Gattin raubte. Der tiefe Eindruck, den dieser Verlust auf ihn machte, und manche Veränderung in der Lebensweise, die er

herbeiführte, griffen tief und störend in sein Inneres ein; und nun zeigten sich auch die Folgen einer so vieljährigen, so unablässigen überhäuften angestrengten Geistesthätigkeit. Das Gedächtniß ward ihm untreu, der Geist überhaupt abgespannt. Da ließ er sich denn im Monat Mai 1808 pro Emerito erklären, legte sein Amt nieder und beschloß, den Rest seiner Tage ruhig zu genießen, ihrem Ende gelassen entgegen zu sehen. Dieserhalb wendete er sich zu seiner Tochter, der Frau des Pfarrers in Niederzwönitz. Diese seine Kinder empfingen ihn mit Hochachtung und Liebe; auch erfreuete er sich bei ihnen einer ungeschwächten Körperkraft, bis er, nach einem kaum dreitägigen Krankenlager, am 19ten Julius 1811 und im 77sten Jahre seines Lebens in ihrer Mitte sanft einschlief, um nicht wieder zu erwachen; so sanft, wie ein müder Wanderer, der, zur Heimath zurückgekehrt, am Morgen sein altes, liebes Tagewerk mit neuer Kraft u. Stärke zu beginnen gewiß ist. v. Wzrd.

Taglietti, Giulio, ein sehr fruchtbarer Componist zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, stand an dem Collegio di Nobili di S. Antonio zu Brescia, und schrieb namentlich viele Concerte und Sinfonien für Streichinstrumente, woraus nun aber noch nicht hervorgeht, daß er eine besondere Vorliebe für diese gehabt hätte, sondern damals waren in den italienischen Orchestern noch wenig oder gar keine Blasinstrumente eingeführt. Man hat Concerte von ihm für 4 Violinen, Viola mit Violon, Violoncell u. Baß continuo. Im Ganzen sind jetzt wohl noch gegen 12 namhafte Werke gedruckt von ihm vorhanden, ungerechnet die, welche vielleicht in italienischen Archiven verborgen liegen. Aus seiner Lebensgeschichte liegen gar keine zuverlässigen Nachrichten vor. 33.

Täglichsbeck, Thomas, Capellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, ein braver Violinspieler und Componist, ward geboren am 31sten December 1799 zu Ansbach, kam aber im folgenden Jahre schon mit seinen Eltern nach Hof im Voigtlande. Noch nicht 4 Jahre alt fing der Vater bereits an, ihn in Musik zu unterrichten, und je mehr er heranwuchs und überhaupt sich geistig und körperlich entwickelte, desto mehr Talent und Liebe zeigte er auch für Musik. Die Violine hatte er zu seinem Hauptinstrumente gewählt, und 1816 kam er nach München, um unter Rovelli noch mehr das Violinspiel und unter Gratz die Composition zu studiren. 1817 bereits schrieb er eine Messe, welche aufgeführt wurde, und ihm die Stelle eines Violinisten am damaligen Isarthor-Theater zu München erwarb. Lindpaintner, welcher damals noch Capellmeister an diesem Theater war, zeichnete ihn dadurch aus, daß er ihn zu seinem Stellvertreter wählte, als er für ein Jahr auf Reisen gehen wollte. Lindpaintner kehrte aber nicht wieder nach München zurück, und Täglichsbeck ward, in Folge seiner trefflichen Leitung des Orchesters während der Zeit, definitiv zum Capellmeister an jenem Theater ernannt; doch gab er dies Amt wieder auf, als sich bald nachher die Verhältnisse der Bühne bedeutend änderten, und ging 1822 als Violinist zur Königl. Hofcapelle über, in welcher er auch schon früher Dienste gethan hatte. 1823 kam eine Operette seiner Composition, „Webers Bild", auf dem Hoftheater zur Aufführung, erfreute sich auch der regsten Theilnahme, konnte sich aber mancher anderen widrigen Einwirkungen wegen nicht auf dem Repertoir erhalten. Noch im Herbste desselben Jahrs unternahm er seine erste Kunstreise durch Baiern, um eine Unterstützung für seine durch Brand verunglückten Eltern zu gewinnen. 1824 machte er die zweite Reise über Stuttgart, Frankfurt, Mannheim, Carlsruhe in die Schweiz, und fand überall den ungetheiltesten Beifall. Die philharmonische Gesellschaft zu Bergamo ernannte ihn zu ihrem Mitgliede. Die erste Composition, welche er durch den Druck

veröffentlichte, waren Variationen für die Violine; sie erschienen 1825 bei André zu Offenbach. Bald folgten mehrere, aber meist kleinere Compositionen nach. 1827 endlich erhielt er den Ruf an seine jetzige Stelle, als Hofcapellmeister nach Hechingen, und in demselben Jahre ernannte ihn die Schweizerische Musikgesellschaft zu ihrem Ehrenmitgliede. Neue Reisen, welche er machte, führten ihn nach Wien, Berlin, München, Leipzig. Er trat nur als Virtuos auf denselben auf, und mit Glück. Als Componist war er hauptsächlich erst seit 1833 thätig. Außer mehreren trefflichen Sachen für die Violine schrieb er ein Paar herrliche Sinfonien. Die eine von diesen, in Es, ward, als er 1835 nach Paris gereist war, im Conservatoir daselbst aufgeführt, und erhielt den lautesten Beifall. Er ward aufgefordert, eine zweite Sinfonie für das Institut zu componiren, und empfing dieserhalb ein sehr ehrenvolles amtliches Schreiben von demselben. In der That auch zeichnen sich Täglichbeck's Compositionen durch eine Fülle von Gedanken und namentlich sehr geschmackvolle Behandlung der Instrumente aus. Zum Vorbild scheint er sich Mozart gewählt zu haben, und nicht ohne Talent und Verdienst geht er in die Eigenthümlichkeiten dieses Heros der Instrumentalmusik ein. Als Virtuos charakterisirt T. freilich eine gewisse Breite des Tones, aber dieser erscheint doch immer fein nuancirt, und was geschickte Bogenführung und Fertigkeit anbelangt, darf er sich dreist den ersten der jetzt lebenden Violinspielern zur Seite stellen. 1837 veranstaltete er, auf des kunstsinnigen Erbprinzen von Hechingen Veranlassung, mit Eifer, der ihm jedoch in Allem, was Kunst heißt, angeboren zu seyn scheint, ein Musikfest zu Hechingen, wobei er in der Direction mit Lindpaintner abwechselte. Dr. Sch.

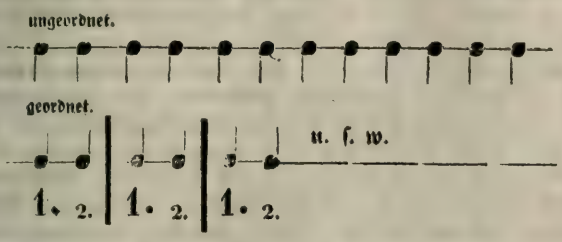
Taillard, mit dem Zusatze l'aîné, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts berühmter Flötist, aus Paris gebürtig, war bei dem Concert spirit. daselbst angestellt, und auch als Componist nicht ohne Namen. Bis 1767 erschienen fünf Sammlungen Menuetten für die Flöte von ihm, und noch 1782, wo er aber bereits ein sehr bejahrter Mann gewesen seyn muß, gab er heraus: Methode pour apprendre a jouer de la Flute traversiere et a lire la Musique, welcher dann noch eine Folge von Arietten angehängt war, um sich im Accompagniren des Gesanges zu üben.

Taille, französischer Name der Tenorstimme (s. Tenor).

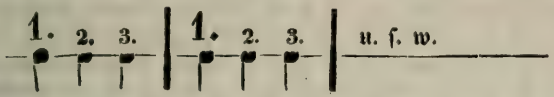
Takoa, dasselbe was Schofar oder Schophar; s. daher Posaune und auch den Art. über Hebräische Musik.

Takt. Dieses Kunstwort wird in zweifachem Sinne gebraucht. Erstens verstehen wir eine besondere, der Musik ausschließlich eigene Gestaltung des Rhythmus darunter. Von einer Reihe aufeinander folgender Töne oder Zwischenmomenten (Pausen) kann jeder eine bestimmte Zeitdauer haben oder nicht; die Zeitdauer wird im Verhältniß eines Tones zum andern (oder einer Pause zur andern) durch die Geltung (s. diesen Art.) festgesetzt und es ist durch dieselbe möglich, eine Reihe Töne aufzustellen, die gleiche Zeitdauer haben, deren einer so lange gehalten wird, als der andere. Dies ist der erste Schritt, in eine Tonreihe ihrer Zeitfolge nach Ordnung zu bringen, und das Bedürfniß des Verstandes, überall eine Ordnung, die äußere Form einer Vernünftigkeit zu finden, zu befriedigen. Allein eine größere Anzahl gleicher Zeitmomente würde uns, wie jede größere Zahl unterschiedloser Einheiten, nicht faßlich seyn, uns ermüden und darum anwidern. Wir helfen uns, wir überwinden diese zu große Anzahl, indem wir sie in kleinere Zahlen oder Abtheilungen zerlegen; so wissen wir z. B. einen Haufen Geldes leicht zu zählen, indem wir ihn in Reihen von sechs oder wieviel mehr Stücken zu-

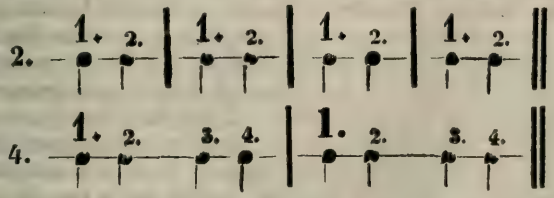
rechtlegen und nun jede Reihe leicht übersehen. Diese Abtheilung einer Reihe von Tönen in gleiche kleinere Massen nennen wir Taktordnung. — Wie kann nun abgetheilt werden? Offenbar mit jeder Theilungszahl. Die kleinste Theilungszahl ist aber die Zwei. Wir können also eine Reihe gleichgeltender Töne durch die Zwei ein kleinere gleiche Abtheilungen zerlegen und dadurch ordnen, faßlich machen.



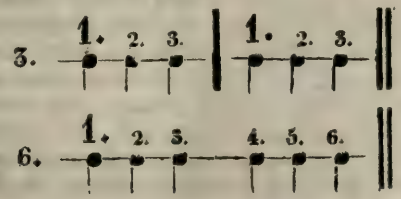
Diese Ordnung heißt zweitheilige Taktordnung. Die nächste Theilungszahl ist die Drei; sie theilt eine Reihe gleich geltender Töne in Abschnitte von je dreien;



und heißt die dreitheilige Taktordnung. — Zwei und drei sind Primzahlen; die nächsten Primzahlen sind fünf, sieben, eilf u. s. w. Giebt es nun auch eine fünf-, sieben-, eiltheilige Taktordnung? Möglich sind dergleichen allerdings, sie sind sogar in einzelnen Kompositionen bisweilen versucht worden. Demungeachtet verdienen sie keine nähere Berücksichtigung; sie befriedigen den Ordnungs- und Theilungssinn zu wenig, als daß sie je allgemeinere Anwendung erlangen könnten. — Stellt man sich nun eine große Reihe zwei- oder dreitheiliger Abschnitte vor, so werden auch sie eben so unübersichtlich erscheinen, als zuerst eine große Reihe einzelner Töne. Man hilft sich also in gleicher Weise zu übersichtlicheren Abtheilungen, indem man zwei und zwei, drei und drei der früheren Abschnitte wieder in Eins zusammenzieht. So entsteht aus der zweitheiligen durch Zusammenziehung von je zwei Abschnitten die viertheilige Taktordnung,



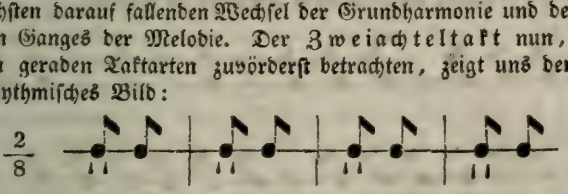
aus der dreitheiligen durch Zusammenziehung von je zwei Abschnitten die sechstheilige Taktordnung,



ferner aus derselben durch Zusammenziehung von je drei Abschnitten die neuntheilige Taktordnung, aus je vier Abschnitten die zwölftheilige Taktordnung, u. s. w. Alle diese Ordnungen sind zusammengesetzte, wogegen die zwei- und dreitheilige (überhaupt alle aus Primzahlen entstandene) einfache Taktordnungen heißen müssen. Dieses ganze Gebäude von einzelnen Momenten, einfachen und zusammengesetzten Abschnitten, nebst der ganzen sich daran hängenden Ausführung in Taktarten, Taktgliederungen und taktischen Accenten heißt nun der Takt, das Taktwesen, das Taktsystem. Es ist die zum Zweck der äußern Ordnung unternommene gleichmäßige, gleichmäßig zergliederte oder zusammengesetzte Neben- und Untereinanderstellung der Ton oder Schweigmomente eines Tonstückes. Der Name Takt aber (von tactus, die Berührung, der Schlag) ist von dem Heben und Senken, Auf- und Niederschlag hergenommen, womit bei dem Dirigiren (s. d. Art. Taktschlagen) die einzelnen Momente der Taktordnung bezeichnet werden. Daher sagt man von einem Ausübenden, der diese Momente nicht genau inne hält: er halte nicht Takt, oder habe keinen Takt. — Zweitens bezeichnet das Wort einen Abschnitt in der zur Taktart gewordenen Taktordnung. Hierüber s. d. folgenden Artikel. AMB.

Wir müssen bezweifeln, daß mit dem vorstehenden Aufsatze der Gegenstand, welchen derselbe sich zur Betrachtung und Erklärung ausstellt, seiner hohen Bedeutung und für uns so großen Wichtigkeit nach vollkommen erschöpft ist. Für das eigentliche Verständniß und die genaue Auffassung der verschiedenen Taktformen wird unsrer Ansicht nach Nichts oder doch nur sehr Wenig gewonnen, wenn man dabei lediglich oder auch nur hauptsächlich von der rein formalen Seite ausgeht, die Form, wie sie einmal ist, auch weil sie einmal so ist, nur als Form betrachtet. Nicht Willkühr an sich hat die Tonfolge in solche gemessene Schranken gefügt, sondern es war vielmehr Aeußerung des rhythmischen Lebenspulses in uns, das Gefühl selbst, das ein festes Gesetz der Bewegung in der Musik zuwege brachte. Deutet doch auch das Wort Takt selbst schon in seiner etymologischen Ableitung auf eine solche innere Abstammung der Sache hin, und in unsrer Abhandlung über Rhythmus (s. d. Art.), welche als allgemeine Grundlage dieser wie jeder speciellen Betrachtung des musikalischen Taktes angesehen werden darf, haben wir das auch hoffentlich zur Genüge nachgewiesen. Wir müssen also, wollen wir das musikalische Zeitmaaß mit seinen verschiedenen Formen und Gestalten in seiner innersten Wahrheit anschauen, nothwendig zurücktreten auf den psychologischen Standpunkt, und daß wir es thun, erfordert die Wichtigkeit der Sache selbst. — Der musikalische Takt an und für sich zunächst erscheint als eine discrete Größe, als ein Zeitganzes für sich, abgegränzt nach leicht wahrzunehmendem Anfang und Ende. Dieses Auffassen aber einer gleichen Wiederkehr von Zeitabschnitten bedingt zum Eintheilungsgrund des Ganzen eine nothwendige Verschiedenheit der einzelnen Theile, und diese entsteht, wie wir aus dem Art. Rhythmus wissen, zunächst durch den sich unwillkührlich aufdrängenden Accent. Längen und Kürzen für sich erfüllen zunächst nur ein und dasselbe Maaß der Bewegung in reicher Willkühr; gleichförmige Hebung und Senkung aber schweben als ideelle Momente über der äußern Mannigfaltigkeit, und verleihen derselben eine tiefere bedeutsamere Einheit. Dadurch dann bekommt jeder Takt zunächst seinen schweren Theil, auch gute Zeit, Niederschlag oder Thesis genannt, und diesem setzt sich dann natürlich von selbst entgegen ein leichter Theil, eine schlechte Zeit, der Aufschlag oder die Arsis; bei allem Zeitmaaß von größerem Umfange zerspalten jedoch, nach demselben antithetischen Gesetze, die Hauptabschnitte sich

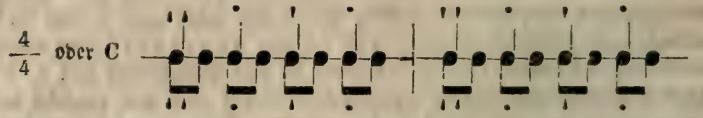
wiederum in ähnliche dem Ohre leicht vernehmbare Unterabtheilungen. Jeder Takt zerfällt in Hauptzeiten und kleinere Zeiten; jene heißen auch wohl Takttheile und diese Taktglieder; ja man spricht sogar noch von Gliederchen und Gelenken; u. dgl. Unterschiede werden nicht etwa blos oder nur vornehmlich auf dem Papiere gesehen, sondern dieselbe liegen, wie gesagt, begründet in der Natur der Sache und der menschlichen Seele selbst. Gehen wir zum Beweise zum Besonderen über und betrachten jede einzelne Taktform für sich, über welche in technischer Hinsicht auch schon Manches unter ihrem eigenen Artikel bemerkt worden ist. — Der Zahl nach zerfällt im Allgemeinen alles Zeitmaaß in ein gerades und ungerades; die einfachste Bestimmung des ersten aber ist begründet in dem Verhältnisse von 1 + 1, welches wir denn nach seinem verschiedenen Accent auch hier zunächst in Erwägung ziehen, und da nach der jetzt üblichsten Bezeichnung des Notenwerthes das Achtel gerade die genaue Mitte bildet, welche die größeren Takttheile von den kleineren und kleinsten Taktgliedern scheidet, so knüpft sich unsere Untersuchung über den Takt auch am natürlichsten an diese bedeutsame Mittelzahl, wobei in Hinsicht des bestimmenden Accents noch im Voraus bemerkt werden muß, daß weitestes und engstes Zeitmaaß, also hier der Zweihalbe- und Zweisechszehnteltakt den gleichen schweren Accent erhalten müssen auf der Thesis, weil neben dem jederzeit hier stärksten Ictus, als Rhythmus für sich, der Accent an dieser Stelle noch anderweitig verstärkt wird durch den am gewöhnlichsten darauf fallenden Wechsel der Grundharmonie und des dadurch bestimmten Ganges der Melodie. Der Zweiachteltakt nun, den wir unter den geraden Taktarten zuvörderst betrachten, zeigt uns demnach folgendes rhythmisches Bild:



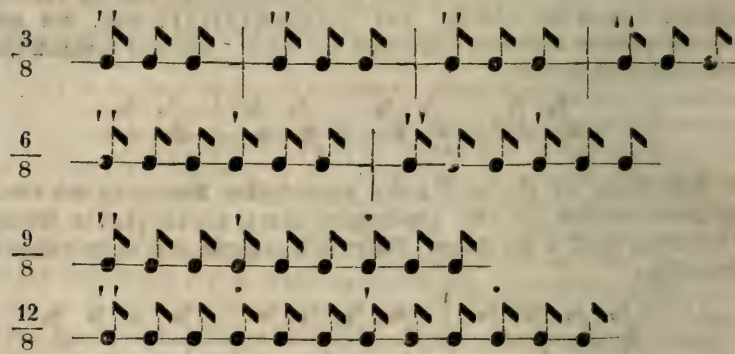
Das Bedeutsame im Ausdruck dieser pyrrhichischen Bewegung und deren große Verschiedenheit von dem gewöhnteren Zweivierteltakte springt auf den ersten Blick in die Augen. Dieser hält folgende sehr unterscheidende Accentuation:

Dazu kommt noch, daß der vorgeschriebene Nenner, das Viertel, hier nothwendig häufig gebraucht werden muß, indeß dasselbe im Periodenbau des Zweiachteltakts, wo es also eine volle Zeit erfüllen würde, kaum vorkommen kann. So hat der Zweivierteltakt also mehr dactylische und anapästische Bewegungen. Die dritte unter den geraden Taktformen, der Zweizweiteltakt, auch alla Breve, alla Capella oder Tempo maggiore genannt, umfaßt unter den Zeitmaaßen des einfachsten Zahlenverhältnisses den weitesten Raum; da indessen die halbe Note nicht ihren wahren Werth bekommt und nur einem Viertel gleich gezählt wird, so fällt er mit dem Zweivierteltakte zusammen. Siehe übrigens d. Art Alla Breve und Alla Capella. Der Vierachteltakt steht unter den Zeitmaaßen im Doppelverhältniß der Zweizahl natürlich voran, und es kommt bei seiner näheren Bestimmung nur darauf an, ob unter vier Gliedern von gleichem Zeitverhalt der schwere Accent vorn die drei übrigen ohne einen folgenden leichteren Ictus überhalten kann, und da dieses, wie wir aus Betracht des Rhythmus überhaupt wissen, sehr wohl angeht, so hat dieser Takt folgendes rhythmische Verhältniß:

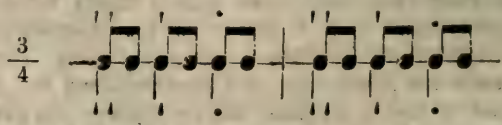
Der Viervierteltakt oder ganze Takt dagegen bedingt, da bei dem größeren Werth der Noten alle vier Zeiten hier bezeichnet werden müssen, die größte Mannigfaltigkeit des Accents. Derselbe hat nämlich immer, einfach oder zerlegt, folgende rhythmische Accente:



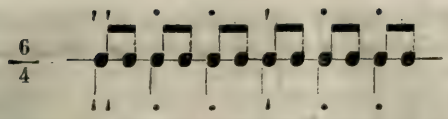
Wie wesentlich verschieden derselbe sich dadurch von allen früheren geraden Taktarten gestaltet, ergiebt sich von selbst. Der arithmetischen Proportion nach allerdings kann man diesen Takt zum Zweivierteltakte hinüberziehen, oder umgekehrt diesen zu jenem machen, so wie man etwa ein Tonstück aus C-Dur auch aus Des-Dur spielen kann, aber die Hauptsache, der eigentliche Charakter und zwar des ganzen Tonstücks geht dadurch sicher verloren. — Unter den ungeraden Taktarten kommen zunächst alle Verhältnisse der Dreizahl in Betrachtung. Wiederum in Achteln dargestellt, bedingen deren mehrfache Formen folgende charakteristisch verschiedene Accente:



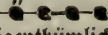
Die Unterschiede unter diesen 4 Taktarten wörtlich hervorzuheben, wäre nach dem Stand der Accentzeichen wohl überflüssig. Der Dreisechszehnteltakt hat zwar die gleiche Accentuation des Dreiachteltakts, gleichwohl giebt der geringere Notenwerth demselben wieder eine bedeutsamere Verschiedenheit. Bei dem Dreiachteltakte nämlich fühlt man noch immer das Gewicht der übrigen Zeiten, wenn die erste schwere Zeit vorüber ist, aber bei dem Dreisechszehnteltakt fast gar nicht, man kann hier immer nur Eins und niemals Drei zählen. Der Dreiviertelt akt erhält beständig die folgenden Accente:

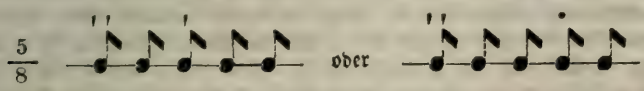


und ist somit wiederum gar sehr verschieden von dem Sechsachteltakte. Ebenso unterscheidet sich der Sechsviertelt akt von dem Zwölfachteltakte, indem er außer dem schweren Accent noch einen leichteren und vier noch leichtere Ictus erhält, und somit die Theilung der Zeiten durch 2 geschieht:



Dies ist auch die breiteste Taktart; der Neunvierteltakt kann wegen eines zu großen Umfangs nicht eigentlich mehr vernommen werden in seiner wahren Natur, und gilt überdem meist auch nur als ein langsamer Neunachteltakt. Der Dreihalbetakt kommt als das ungerade Zeitmaaß des Chorals ziemlich häufig vor, und hat folgende Accente:

Ist also schon innig verwandt mit dem Dreivierteltakte, und bildet somit die Gränze der ungeraden Taktarten mit der Primzahl Drei, oder den Formen des Tripeltakts. Ein fünftheiliges Zeitmaaß wird allerdings von Vielen geradezu als dem musikal Rhythmus zuwider bestritten, als von Apel, Döring und Anderen. Am vollständigsten hat sich G. Weber in dieser Beziehung darüber ausgesprochen. Indeß haben mancherlei Versuche bewiesen und beweisen noch täglich viele merkwürdige Naturerscheinungen, daß ein solches Zeitmaaß nicht allein möglich und von formaler Schönheit, sondern selbst von tiefsinnigem Ausdruck seyn kann. Möchte man hierüber auch Schillings „Aesthetik der Tonkunst," Th. 2. S. 146 ff. nachlesen. Die einfachste Accentuation des Fünfachteltakts ist  , und bei der schnelleren Bewegung, welche dieser Taktart eigenthümlich ist, kann die Thesis ohne Beleidigung des rhythmischen Gefühls füglich vier schlechte Zeiten überhalten, und diese Form, in welcher allenfalls nur die dritte Note noch einen ganz schwachen Ictus erhält, entspricht nach unserer Ansicht einzig und allein der wahrhaft Natur dieser Taktart. Andere Tonsetzer und Theoretiker jedoch bestimmen dieselbe mit folgender Accentstellung:



Die erste Form ist nach dem Vorigen die natürlichste; gewöhnlicher indessen ist die letzte, die jedoch diesem Rhythmus einen von dem ersteren sehr verschiedenen Charakter giebt. Der Fünfvierteltakt unterscheidet sich von dem Fünfachteltakte nur dadurch, daß er seiner längern Notengeltung wegen den zweiten leichten Ictus fast nicht entbehren kann. Der Zehnvierteltakt wäre viel zu breit und würde das nothwendige Maaß leichter Ueberschaulichkeit der rhythmischen Theile überschreiten. Eben so hat das siebentheilige Taktmaaß leicht etwas sehr Unbefriedigendes in sich, und noch mehr das eilftheilige. — Die Griechen sollen in ihrer ganz von dem Metrum der Sprache abhängigen Tonkunst auch einen zusammengesetzten Rhythmus gehabt haben, in welchem der gerade Takt mit dem Tripeltakte beständig wechselte, und in neuerer Zeit ist man ebenfalls darauf gekommen, ein Zeitmaaß anzuwenden, wie folgt:

Ja man hat es in dieser Vermischung so weit gebracht, daß gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auch gerader und Tripeltakt zusammen gehört werden, wie z. B. in Mozarts „Don Juan;" doch möchte damit die äußerste Gränze dieser Kunst berührt seyn, denn eine zu gesuchte und besonders durch die Zeit hin zu weit ausgedehnte Zusammensetzung des Zeitmaaßes, dessen wiederkehrende Bewegung nicht mehr mit Leichtigkeit gut zu überschauen wäre, müßte unverhinderlich an gänzliche Taktlosigkeit gränzen. Wie der freie Numerus der ungebundenen Rede zum Vers, also etwa dürfte sich ein gemischtes Zeitmaaß, dieser freiere musikalische Rhythmus, zum bestimmt gemessenen Takt verhalten. — Gehen wir nunmehr, nachdem wir die mancherlei Taktformen ihrer äußeren Natur und specifischen Verschiedenheit nach dargestellt haben, auch über zu einer Darlegung ihres angestammten psychischen Ausdrucks, so stoßen wir vermuthlich wiederum auf mancherlei Widerspruch. Alle solche tieferen Beziehungen, meinen nämlich Viele, können gar nicht eigentlich gelehrt werden, sondern jeder Tonsetzer habe die rechten Taktarten so eigentlich schon am Griff, und fühle von selbst, wie dieser oder jener innere Zustand am besten durch die musikalische Bewegung ausgedrückt werden könne. Doch sind wir nicht der Meinung, und zwar aus guten Gründen, denn so gern wir zugeben, daß das Gefühl oft schon das Richtige getroffen hat, so wissen wir doch eben so gewiß auch, daß eben so oft und wohl noch öfter das Richtige von ihm verfehlt wurde. Im Allgemeinen liegt im geraden Takte immer mehr der Ausdruck gemäßigter Seelenbewegung und inneren Friedens, während alles ungerade Zeitmaaß mehr auf eine größere Erregtheit und Leidenschaft deutet, die gewissermaßen mit der steigenden Zahl wächst bis zur Darstellung gänzlichster innerer Zerrissenheit. Untergattungen dieser beiden Hauptbestimmungen sind alle übrigen Taktarten, in denen sich die menschlichen Gefühle nur bestimmter schattiren nach ihren vielfach verschiedenen Modifikationen. Im Besondern hat der Dreisechszehnteltakt zunächst, als das kürzeste Zeitmaaß, etwas so Bewegtes, ohne Rückhalt Dahinstrebendes in sich, daß er nur bei Darstellung der höchsten psychischen Erregtheit eine seltene Anwendung findet. Er eilt dergestalt, daß alles rhythmische Gegenbild der Arsen gleichsam verloren geht. Formale Schönheit hat er daher fast gar nicht, und die Situationen, welche er malt, gränzen immer nah an Bewußtlosigkeit. Der Zweiachteltakt dagegen, das kürzeste der geraden Zeitmaaßen, kommt durch seine Thesis und Arsis schon gewissermaßen zum Bewußtseyn. Es ist der freiere Wille, der noch über der Erregtheit der Seele schwebt. Trotz, Eigensinn, Kühnheit und Kraft, auch wohl Muthwillen und Hohn liegen in seiner Sphäre, wie Spohr in seinem Hexengesange in „Faust" am besten bewiesen hat. Der Dreiachteltakt athmet eine kindliche oft kindische Fröhlichkeit, scherzt und tändelt leicht und naiv, aber weniger liebend als muthwillig neckend, wenn auch mit Gutmüthigkeit. Ernst und Schmerz greifen hier nie recht tief, aber die Fröhlichkeit kann gesteigert werden bis zum bacchantischen Taumel. Der Vierachteltakt, das längste gerade Zeitmaaß mit einem einzigen Accent, ist zwar auch fröhlicher Natur, aber es ist jene gehaltenere würdige Heiterkeit, die stets ein klarer Ausdruck ist der inneren Harmonie. Er ist munter und vergnügt, doch übereilt er sich nicht und wird niemals ausgelassen. Der Zweivierteltakt, der Mittelpunkt gleichsam alles geraden Takts, hat

bei seinem so natürlichen Fall einer schweren und leichten Thesis nothwendig die geringste charakteristische Bestimmtheit. Als mittleres Tonmaaß besitzt er, obschon er sich mehr zur Darstellung angenehmer Gefühle hinzuneigen scheint, eine solche Allgemeinheit, daß darin je nach sonstiger Behandlung des Tonstücks die heterogensten Gemüthsstimmungen ganz richtig zum Ausdrucke kommen können. An und für sich deutet er freilich, wegen der Gleichmäßigkeit seiner Theile mehr hin auf harmonische Seelenzustände als auf eine Zerrüttung des innern Friedens. Der Fünfachteltakt gehört, seiner rhythmischen Beschaffenheit nach, nothwendig nur den erregteren psychischen Zuständen, wo die Ruhe der Seele schon wesentlich gefährdet ist. Er kann zwar noch eine Art Frohsinn athmen, aber es ist nur eine gezierte Heiterkeit. Der Sechsachteltakt, in seiner leicht überschaulichen Mannigfaltigkeit, in dem sanft wiegenden Schweben seines Rhythmus, ist das Zeitmaaß der Grazien. Die muthwillige Lustigkeit des Dreiachteltakts wird hier zu einer schönen Heiterkeit, kurz alle Gefühle, die in diesem Zeitmaaße zum Ausdrucke kommen, erscheinen hier gleichsam höher geadelt. Durch das Ebenmäßige seiner Bewegung leuchtet überall eine gewisse, sich selbst bewußte Klarheit. Er ist der ruhigste unter den ungeraden Taktarten, und daher wohnt ihm stets ein leiser Hauch vom männlicheren Ernste des geraden Zeitmaaßes bei: überall, wo Schönheit der Bewegung mit Anmuth und Würde sich vereinen soll, erscheint vor allen dieser Sechsachteltakt. Der Dreivierteltakt hat unter allen ungeraden Taktarten den gemessensten Gang, und doch ist er durchaus kein Bild der Ruhe, vielmehr hat sein Rhythmus oft etwas sehr Unbefriedigendes, u. strebt gleichsam zum vollen geraden Takte hin wie zu einer unerreichbaren Vollendung. Daher ist er denn auch das schicklichste Zeitmaaß für alle ungestillte Sehnsucht. Durch die Heiterkeit gewahrt man immer ein leichtes Weh; zum Tanze will er anreizen, aber es gelingt ihm nicht eigentlich mehr. Es ist ein Suchen und Finden und Wiederverlieren der Seele in den Labyrinthen des Lebens. Der Siebenachteltakt ist in dem völlig Widerstrebenden seiner Bewegung nur ein Ausdruck gänzlichster innerer Zerissenheit. Schmerz, Zorn, und Wuth können dadurch wohl ausgesprochen werden, aber seine eigentlichsten Elemente sind Wahnsinn und Raserei, Gespensterwesen und Uebersinnliches in der tiefsten Niedrigkeit erfaßt. Der Viervierteltakt bildet ein zu abgeschlossenes Ganze, um nicht auch der beste Ausdruck der Ruhe und des inneren Friedens zu seyn. Eigenthümlich gehören ihm an: schöne Würde, Kraft u. Muth und männlicher Ernst. Sein Pathos hebt das innerliche Gleichgewicht niemals auf, und geht niemals über die strengste sittliche Geltung hinaus. Er belebt das Gefühl der Andacht und erscheint groß und erhaben, glänzend bis zu großartiger Pracht. Der Neunachteltakt, in den langsamer gehaltenen Schlägen dreier schwerer Zeiten, ist ein schöner Ausdruck sanft bewegter Seele. Nicht die Grazie des Sechsachteltakts, aber auch nicht der Frohsinn und die rasch aufflackernde Erregtheit des Dreiachteltakts wohnt ihm bei, doch sind dagegen tiefer greifend u. bleibender auch seine Eindrücke, die übrigens seltener froh als ernst, ja düster stimmen. Sein Schmerz aber ist schön gemäßigt und das klare Licht des Geistes schwebt hier gleichsam noch sichtbar über der Empfindung. Der Zwölfachteltakt ist zu breit und gedehnt, als daß seine Leidenschaftlichkeit nicht auch einen großartigen und pathetischen Charakter erhalten sollte. Selbst heroisch vermag er zu erscheinen, und er tritt daher auch im erhabenen Style nicht selten mit dem größten Effecte auf. Gemischte Taktarten können nur auf Unstetheit der Empfindung hindeuten, und einen Kampf der verschiedenen Leidenschaften ausdrücken, dessen Dar-

stellung auf andere und gewöhnliche Weise nicht zu erreichen wäre. — Die eigentliche Energie des Ausdrucks, eine energische Kraft der Darstellung erhält jede Taktart ganz besonders erst durch die Art und Weise der Taktfüllung oder den qualitativen Rhythmus, in Beziehung auf welchen sich aber keine andere Gränze bestimmen läßt als etwa die, welche das Gesetz der rein formalen Schönheit bedingt. Jede noch so seltsame rhythmische Zusammenstellung von Noten und Pausen also, welche nur keine allzu gesperrte widerstrebende musikalische Bewegung erzeugt, kann gehörigen Orts noch charakteristisch angewendet werden, und das Genie wird darin immer auch das Rechte zu treffen wissen. Ueber die einzelnen zur Taktfüllung gehörigen rhythmischen Notengeltungen selbst, als Punkt, Pausen, Manieren, Synkopien, Fermaten, Figuren u. s. w. ist unter ihren besonderen Artikeln, auch in dieser ästhetischen Beziehung bereits geredet worden. Nun sind aber die Taktfüllungen oder Rhythmen nicht sowohl für sich allein, als eigentlich in einer ihnen nothwendigen Verbindung zu betrachten, und da geben denn mehrere derselben, die nach einem gewissen Schönheitsgesetze gruppirt sind, den rhythmischen Satz; einige Sätze aber, zu einem größeren, in sich abgeschlossenen Ganzen verbunden, bilden endlich die rhythmisch musikalische Periode, über welche ebenfalls der besondere Artikel nachgelesen werden muß. Daß der Ausdruck der verschiedenen Taktarten und Taktfüllungen auch noch wesentlich abhängt vom Tempo, versteht sich von selbst, und soll daher hier auch nur beiläufig bemerkt seyn. Und damit schließen wir unsere Betrachtung des Taktes und der verschiedenen Taktformen in der Musik, welche vielleicht sich weiter ausgedehnt hat, als es anfänglich unsere Absicht war, doch um des Interesses willen, das der Gegenstand allgemein erregen muß, ungeachtet sie den vorstehenden Aufsatz nur ergänzen sollte, auch nicht abgekürzt werden durfte. d. Red.

Taktart. In der Taktordnung (s. d. Art. Takt) wird jedem Abschnitt eine gleiche Anzahl gleicher Zeitmomente ertheilt; aber es ist unbestimmt geblieben, welche Größe, welche Geltung jeder dieser Zeitmomente haben soll. Geben wir nun denselben bestimmte Geltung, z. B. von einem Viertel, so wird die Taktordnung zu einer Taktart. Taktart ist also eine Taktordnung, dargestellt an Theilen von bestimmter Geltung, die nun Taktheile heißen. Hieraus erkennt man sogleich, daß es so viel Taktarten geben kann, als es Taktordnungen und Geltungen der Noten giebt. Doch sind bei Weitem nicht alle gebräuchlich oder nöthig. Die üblichern Taktarten sind folgende: aus der zweitheiligen Ordnung entsteht der Zweizweiteltakt (kleine Allabrevetakt), dessen zwei Takttheile halbe Noten sind, und der Zweivierteltakt, dessen Takttheile Viertel sind. Aus der dreitheiligen Ordnung entspringt der Dreizweitel-, Dreiviertel-, Dreiachteltakt. Aus der viertheiligen Ordnung entsteht der Vierzweiteltakt (große Allabreve) der Vierviertel- und Vierachteltakt; aus der sechstheiligen Ordnung der Sechsviertel-, Sechsachtel-, Sechssechszehnteltakt; aus der neuntheiligen Ordnung der Neunachteltakt; aus der zwölftheiligen Ordnung der Zwölfachtel- und Zwölfsechszehnteltakt. ABM.

Auch dieser Artikel des verehrungswürdigen Hrn. Verfassers läßt, an u. für sich betrachtet, noch manche, in die Sache tiefer eingreifende Erörterung zu wünschen übrig; jedoch nach dem, was wir bereits dem vorhergehenden Artikel Takt noch zuzusetzen nothwendig fanden, können wir uns hier, darauf verweisend, jeder weiteren Auseinandersetzung und Erklärung enthalten, und wiederholen nur, daß man im Allgemeinen die verschiedenen Taktarten eintheilt: in gerade und ungerade. Erstere sind solche, welche eine

gerade Anzahl von Takttheilen, d. h. rhythmischen Accenten, haben, und letztere, welche eine ungerade Anzahl von Takttheilen haben. So ist der Zweivierteltakt eine gerade, der Dreivierteltakt aber eine ungerade Taktart. Auch davon war in unserem Zusatze zu dem vorhergehenden Artikel schon die Rede. d. Red.

Taktfach, der Raum von einem Taktstriche zum andern auf dem Liniensystem.

Taktfüllung, s. **Takt** (Zusatz der Redaction).

Taktgewicht, dasselbe, was **Metrum** und **Accent** (s. d.).

Taktglied, heißt jeder Theil eines **Takttheiles**. Im Viervierteltakte z. B. sind Viertel die **Takttheile**. Ein solches Viertel können wir nun bekanntlich in zwei Achtel, oder in eine Triole (drei Triolenachtel) oder in vier Sechszehntel u. s. w. theilen; diese Achtel, Triolenachtel, Sechszehntel u. s. w. sind die Glieder oder Taktglieder des Viertels. Zunächst übrigens bezeichnet der Name nur die nächsten Glieder; in diesem Sinne sagt man daher z. B., wenn die Taktglieder Viertel sind, Achtel seyen die Glieder. S. im Uebrigen den Art. **Takt** (Zusatz der Redaction). ABM.

Takthalten. Hierunter versteht man das streng nach Ordnung des Taktes, seinem Rhythmus und seinen Accenten, gehaltene Spiel, oder das Halten, Einrichten des Vortrags nach dieser Ordnung, daß jede Note oder Pause nicht mehr und nicht weniger Werth bekommt, als ihr nach ihrer Figur gebührt, und nicht blos äußerlich, sondern auch nach ihrem innern Accent. Auch von dem einmal festgesetzten Tempo weicht der nicht ab, welcher Takt hält in seinem Vortrage. S. im Uebrigen den Art. **Vortrag**, wo noch Manches über diesen Gegenstand bemerkt ist.

Taktinversion, deutsch eigentlich **Taktumkehrung**, war eine Künstelei der Alten, deren sie sich nach einer vorhergehenden ungeraden oder vermischten Taktart zu bedienen pflegten, um eine nachfolgende gerade Taktart zu bezeichnen. Sie bestand darin, daß sie die beiden Zahlen, wodurch die vorhergehende Taktart benannt war, umkehrten, also Zähler zu Nenner und Nenner zu Zähler machten, und z. B. $^3/_4$-Takt in $^4/_3$-Takt verwandelten. Die Bedeutung dieses Zahlenwechsels ist, daß der mit $^4/_3$ bezeichnete Takt aus 4 Drittheilen des vorhergehenden $^3/_4$-Takts bestehen soll. Da ein Drittheil des $^3/_4$-Takts nun eine Viertelnote ausmacht, so sollte der folgende $^4/_3$-Takt also aus 4 solchen Drittheilen oder Vierteln bestehen — der Viervierteltakt seyn. Die unnütze Klügelei und Sonderbarkeit des Verfahrens begreift Jeder. a.

Taktirstab, der kleine Stab von Holz, verziert oder nicht verziert, gewöhnlich etwas über einen Schuh lang, dessen sich der Dirigent beim **Taktschlagen** bedient (s. d.).

Taktmesser, s. **Chronometer**.

Taktnote, der Name für eine Note, die vier Viertel gilt, auch ganze Note, ganze Taktnote, Ganze genannt. Der Name Taktnote oder ganze Taktnote ist daher, wie man leicht bemerkt, nur im Viervierteltakte genau angemessen, wo die Viervierteltelnote wirklich einen ganzen Takt ausfüllt. In größeren Taktarten, z. B. dem Dreizweitel- oder dem großen Allabrevetakt ist diese Note nur Takttheil oder vielmehr doppelter Takttheil, die Zusammenziehung zweier Takttheile; in kleinern Taktarten, z. B. dem Dreiviertel-, Zweivierteltakte, kommt weder die Note, noch ihr Name vor. Die Gestalt der Note ist — , ein hohler Kopf ohne Hals.

Taktordnung, s. den Art. Takt.

Taktschlagen, die Bezeichnung der Takttheile, oder auch (bei langsamer Bewegung) der Taktglieder, oder (bei schneller Bewegung) der Takthälften oder Taktanfänge Seiten des Dirigenten durch Hebung, Senkung und Seitenbewegung, auch hörbares Aufschlagen mit der Hand, Notenrolle oder dem Taktirstabe; das hörbare Aufschlagen ist ein, nur im Nothfall zu gestattender Uebelstand. Es giebt wesentlich nur zwei Hauptmomente im Taktschlagen: den Niederschlag, die Senkung der Hand oder des Taktirstabes zur Bezeichnung des Haupttheils im Takte; — und den Aufschlag, die Hebung der Hand zur Bezeichnung des Nebentheils. Da aber alle mehr als zwei Theile enthaltenden Takte mehr als einen Nebentheil haben müssen, so wird die Hebung des Taktstabes in verschiedenen Abstufungen, oder besser, nach verschiedenen Richtungen bewirkt, z. B. im Dreivierteltakte erst rechts, dann links (oder umgekehrt), im Viervierteltakte erst links, dann rechts, dann links (oder umgekehrt) und dabei stufenweis höher ausgeführt, worauf dann der Niederschlag gerade abwärts erfolgt. Wichtig ist es (und wie viele Dirigenten verstehen es nicht, oder vermögen es wegen eigner Unsicherheit nicht!) daß die Bewegungen des Taktschlagens auf das Präciseste, in einem Ruck eine jede, ausgeführt werden, damit sie dem ausführenden Personal die Takttheile auf das Schärfste bezeichnen. Das rundliche, wogende, niemals das Nur! des Takttheils treffende Dirigiren, wie man es oft sieht, kann eher im Takte schwankend und unsicher machen, als leiten u. befestigen. Einige italienische und französische Dirigenten (wenn wir nicht irren, hat Sarti den Anfang gemacht) kehren übrigens die Direktions-Bewegungen um, und bezeichnen den Niederschlag durch höchstes Aufheben der Hand. Sie thun es, um diesen wichtigsten Moment im Takte recht sichtbar zu machen. Doch scheint uns dieser Grund ungewichtig gegen den Widerspruch, den das natürliche Gefühl eines Jeden erfährt, wenn der Niederschlag, das Fallen des Taktgewichts, die fallende Schwere des Accents durch Hebung bezeichnet wird; in bloßen Verstandesangelegenheiten bedarf es keiner weitern Rücksicht auf das Gefühl, in Ausübung der Kunst ist es wichtig, dasselbe auch in Nebendingen nicht zu stören. Daß aber ein energischer Dirigent auch in dieser, wie uns scheint weniger naturgemäßen Weise zum Zweck gelangen kann, ist an Spontinis Beispiele zu sehen, der sein Orchester und die ausgebreitetsten, in Aktion begriffenen Chöre im festesten Rhythmus sicher leitet.

ABM.

Taktstrich, ein senkrecht durch das Liniensystem oder alle vereinten Liniensysteme verschiedener Stimmen gezogener, die einzelnen Takte von einander scheidender Strich.

Takttheil, s. d. Art. Takt (Zusatz der Redaction) und Taktart. Eingetheilt werden die Takttheile in gute und schlechte oder schwere und leichte. Letztere Benennung dürfte die richtigere seyn, weil die Eintheilung von den Accenten herrührt, welche auf die Takttheile fallen, und diese wohl schwer und leicht, nicht aber gut und schlecht seyn können. Der schwere Takttheil ist stets der erste in einem Takte, die übrigen sind die leichten. So kann denn jeder Takt nur einen schweren, wohl aber mehrere leichte Theile haben.

Taktzeichen, die Vorzeichnung der Taktart, bekanntlich meist aus zwei in Bruchform über einander gesetzten Ziffern bestehend, deren obere die Taktordnung (s. diesen Art.), u. die untere den Werth des Takttheils angiebt; z. B. $^2/_4$ eine zweitheilige Taktordnung, in der jeder Takttheil ein Viertel gilt, oder

Zweivierteltakt. Statt $^2/_4$ wird ein $\overline{\overline{\mathbf{C}}}$, statt des kleinen Allabrevetakts wird dasselbe Zeichen, eigentlich aber mit einem Durchstrich $\overline{\overline{\mathbf{C}}}$, statt des großen Allabrevetakts dieses letztere Zeichen oder ein ganzer Kreis (2 C einander gegenüber) mit einem Durchstrich gesetzt; das letztere ist fast ganz außer Gebrauch. ABM.

Taktzeit, auch blos **Zeit**, ist vollkommen gleichbedeutend mit **Taktheil**, s. daher d. Artikel.

Tal, eine indische Flöte von starkem u. scharfem, schneidendem Tone, womit besonders die Bajaderen oder Tänzerinnen ihren Gesang begleiten, um den Takt und Rhythmus der Tänze damit anzuzeigen.

Talan, ein indisches Instrument, das auch wohl **Cymbel** genannt wird, worunter man sich nun aber kein deutsches Hackebrett oder gar ein Cembalo und Clavichord denken darf, sondern es ist ein Schlaginstrument, ähnlich den griechischen und römischen Crotalen, das aus zwei metallenen Deckeln besteht, vielleicht auch wie die alten Cymbeln, nur in kleinerer Form, die an einander geschlagen werden, und einen hellen Ton von sich geben. Die Indier gebrauchen das Instrument häufig beim Tanze oder Marsche, um den Rhythmus damit anzugeben.

Talea, von talis = so beschaffen, schrieben die Alten in ihre Compositionen, um die Identität der kleineren in ein und demselben Theile eines Gesanges enthaltenen Theile betreff des Namens, Orts und der Geltung der Noten oder sonstigen Tonzeichen und Pausen anzudeuten.

Talent, im bildlichen Sinne eine besondere Geistesgabe, womit die Natur einen Menschen ausgerüstet hat, und die in ihrem höchsten Grade **Genie** (s. d.) heißt. Andere unterscheiden zwar Genie und Talent, und wollen unter jenem die eigentliche und zwar angeborne productive Kraft des Geistes verstehen, unter diesem aber nur die Anlage des Geistes, seine Fähigkeit, in irgend einem Kreise Etwas von ungewöhnlicher Güte hervorzubringen, die aber noch ausgebildet und zu jener Kraft erhoben werden müsse. Ganz ungegründet ist der Unterschied nicht, doch ist er auch nicht vollkommen logisch, denn erstens ist die Fähigkeit zu Etwas, die Anlage des Geistes, an und für sich auch etwas Angebornes und eine angeborne Kräftigkeit des Geistes, und dann kann zweitens niemals eine Kraft productiv seyn, wenn nicht vorher auch die Fähigkeit dazu vorhanden war. Im Ganzen ist es nur ein Streit ums Wort. Genie ist Talent in der höchsten Potenz, wo jede Fähigkeit einen Trieb zur Production in sich trägt, dem sie folgt, und daher in Wirksamkeit übergeht. Ohne alle Productivität ist eigentlich auch gar keine geistige Fähigkeit, und selbst mittelmäßige und ganz gewöhnliche Köpfe bringen Etwas und hie und da selbst etwas Gutes hervor. Als ein geringerer Grad von Genie nimmt das Talent denn auch, wie dieses, gewöhnlich nur eine besondere Richtung, und in der Kunst sprechen wir daher ganz richtig von musikalischen, Maler-, Dichter- und noch anderen Talenten. Der Unterschied unter denselben ist daher rein objectiv, und ihren Grund haben sie in der vorzugsweisen Ausbildung derjenigen Thätigkeiten des Geistes, welche die Ausübung der einen oder anderen Kunst vorzugsweise voraussetzt. So beruht das musikalische Talent offenbar zunächst auf einer besonderen Lebendigkeit u. Erregsamkeit des Geistes, u., da die Eindrücke der Musik nur auf sinnlichem Wege zu unserer Seele gelangen können, dann

auch auf einer besonders feinen Bildung des physischen und namentlich Gehörorganismus, wie überhaupt leichten Reizbarkeit des Nervensystems. So verschiedene Grade hierin statt finden können, so verschieden, mehr oder minder groß, ist daher auch das Talent der Menschen zur Musik, wie es denn überhaupt eben so viele Talente giebt als der Mensch Fähigkeiten besitzt. Talent zur Musik kann nicht erworben werden, sondern muß angeboren seyn, aber sein Trieb zur Production und seine Kraft in dem Hinübertreten zum Leben läßt sich vermehren durch Studium u. Ausbildung überhaupt (s. Bildung).

Talesio, Pedro, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Professor der Musik zu Coimbra, galt damals für einen der gelehrtesten Musiker, und schrieb unter Anderem: Arte do Canto-Chao com huma breve instrucao para os Sacerdotes, Diaconos e moços do Coro conforme o uso romano, welches Werk 1617 zum erstenmale, und nachher 1628 noch einmal gedruckt wurde. Mehr ist über ihn und von ihm nicht bekannt.

Tallis, Thomas, einer der größten Contrapunktisten seiner Zeit, starb als Organist in der Capelle der Königin Elisabeth zu London am 23sten November 1585, ohngefähr 60 Jahre alt, u. hatte also in der großen Epoche Palestrina's geblüht, was seinem Rufe eine hohe Bedeutung giebt. In der That aber auch hat England, nehmen wir den Organisten Bird, der ein Schüler von Tallis war, und Purcell aus, niemals wieder einen so großen Meister in den contrapunktischen Künsten aufzuweisen gehabt. Seine schönen, edeln und gediegenen Compositionen, welche ein Geist Palestrina's durchweht, waren Anfangs durchaus auf den sog. Canto fermo der verschiedenen lateinischen Gesänge der katholischen Kirche gerichtet, bis Dr. Aldrich ihnen englische Texte unterlegte, die ihre Aufführung auch in der jetzigen Kirche Englands möglich machen. Von den Werken, welche jetzt noch von ihm vorliegen, hat er nur ein einziges selbst herausgegeben, nämlich eine Sammlung 5- und 6stimmiger Cantionen, die 1575 zu London erschien; die übrigen sind zerstreut in verschiedenen Sammlungen, theils noch bei seinen Lebzeiten, theils erst nach seinem Tode erschienen, namentlich in Boyce's Sammlung von classischen Kirchenmusiken. Auch Burney u. Hawkins haben in ihren Geschichten mehrere einzelne Stücke von ihm mitgetheilt. Der Notendrucker Robert Bromner in London besaß einen wirklich 40stimmigen Gesang in Manuscript von seiner Composition: ein merkwürdiges Tonstück, da es nicht aus 10 vierstimmigen Chören, sondern (wie gesagt) aus 40 obligaten Stimmen besteht, 8 Sopranen, 8 Mezzo-Sopranen, 8 Contra-Tenören, 8 Tenören und 8 Bässen, die einen 136 Takte langen mächtigen Chor singen.

Tambur, 1) Trommelschläger oder Einer, der die Trommel schlägt, und besonders beim Militair, wo die Trommel (tambour) sowohl als eigentlich musikalisches wie als Kriegs- u. Commando-Instrument gebraucht wird; 2) besitzen die Türken auch ein Saiteninstrument unter dem Namen Tambur. Dasselbe ist unserer Zither ähnlich, hat einen sehr langen Hals, und ist mit 3 Metallsaiten bezogen, die mit einem Plectrum von Schildkrot oder Horn geschlagen werden, woher auch der Name des Instruments kommen mag, den übrigens Einige auch Tamburino schreiben, was aber wohl ein Irrthum ist, der aus der Verwechselung mit dem folgenden Instrumente entstanden seyn mag. hr.

Tamburin, franz. auch tambour de basque, deutsch eigentlich Handpauke, gehört zu den ältesten Instrumenten. Ueberall, wo der hebräischen Musik gedacht wird, finden wir auch diese Handpauken genannt. Der Siegesgesang Mirjam's nach dem Durchzuge der Israeliten durch das

rothe Meer beweist, daß damals schon die Vocalmusik mit Instrumenten und mit Tanz begleitet wurde. Unstreitig stammte diese Musik von der Feier des ägyptischen Bacchusfestes ab. Bei allen Bacchanalien und bei den Dithyramben, welche die auf den thracischen Gebirgen herumschwärmenden Nomaden sangen, finden wir ferner die Pauken u. Handtrommeln erwähnt; bei den Orgien waren zwar erst nur Lyren und Flöten zum Gesang erlaubt, als aber Bacchus selbst, der Fabel nach, begleitet von Satyrn, Faunen und Bacchantinnen, das Fest besuchte, brachten diese auch Pauken, Sistern, Crotalen und Hörner mit. Die Schlaginstrumente, die den Rhythmus am taktmäßigsten und festesten bestimmen, waren immer bei festlichen Tänzen sehr beliebt. Luther übersetzte das hebräische Wort Toph durch Pauke; die Griechen nennen es τυμπανον, die Lateiner tympanum, die Araber Deff und die Spanier Adufe. Man sehe aber alle diese Artikel. Sie beweisen, daß die alten Handpauken ganz anders beschaffen waren als die jetzigen, und daß man auch nicht dabei an die gewöhnlichen Pauken denken darf. Schon im Mittelalter, wo wir auch unter den vielen Instrumenten der Troubadour's und Menetrier's das Tamburin erwähnt finden, war es von den alten Handpauken verschieden u. hieß auch blos Tambour oder Cloquette. Das jetzige Tamburin besteht aus einem metallenen oder hölzernen Cirkelreife, welcher mit einer Haut überspannt und ringsum mit kleinen, schneckenartig ausgehöhlten und bei der Berührung oder dem Schlagen des Instruments zusammenschlagenden Schellen oder kleinen metallenen Becken, auf der hinteren Seite auch wohl mit Glöckchen besetzt ist. Man hält den Reif in der linken Hand, dreht ihn unter allerhand Wendungen herum, und fährt bald mit dem Daumen der rechten Hand fest auf dem Felle im Kreise umher, oder schlägt mit der Faust auf dasselbe, um den Rhythmus genauer zu bezeichnen. Gewöhnlich ist an einer mit Elfenbein ausgelegten Stelle der Reif durchbohrt, um den Daumen der linken Hand durchzustecken; auf diesem ruht dann beim Spiel das Tamburin und dreht sich um ihn herum, während die rechte Hand ihm abwechselnd Läufer, Triller, gezogene und geschlagene Baßtöne u. allerhand Schellenklänge abzulocken weiß. Dies ganze Spiel, in seiner edelsten Form nämlich, bekommt durch die mannigfaltigsten Biegungen und Wendungen der Arme und des Körpers noch unendlichen Reiz und malerische Grazie, so daß man selbst der Muse der Tanzkunst, der Terpsychore, gewöhnlich ein Tamburin in die Hand giebt. Man nennt das größere so gebaute Instrument eigentlich Tambour de basque, weil es in Biscaya zu allen Volksliedern und Tänzen gespielt wird. Das kleinere Tamburin hat weniger Ton, oft wirkliche Schellen und ist keiner so kunstmäßigen Behandlung fähig. Steibelt componirte mehrere eben so gefällige als glänzende Musikstücke für das Pianoforte mit Begleitung des Tamburin, die er Bacchanales nannte, und seine Frau war auch die Erste, welche das Instrument so kunstmäßig zu behandeln verstand, daß sie damit allgemeinen Beifall erwarb. Die schönsten und elegantesten Tambours de basque werden von dem Instrumentenmacher Erard in Paris verfertigt. hr.

Tamburini, Antonio, einer der größten kunstgebildeten Sänger der Zeit, ward 1800 zu Faenza geboren. Sein Vater war ein mittelmäßiger Virtuos auf dem Horne und der Trompete, und gab Unterricht auf diesen Instrumenten. Als das Geschäft ihm nicht mehr so Viel einbrachte, als er zur Ernährung seiner Familie brauchte, ging er nach Fossombrone, u. ward Vorsteher des dortigen städtischen Musikchors. Hier mußte nun auch Antonio frühzeitig das Horn zu blasen anfangen, um wo möglich bald in das Musik-Chor eintreten und so den Vater unterstützen zu können; doch unterlag seine

damals schwächliche Körperconstitution den Anstrengungen, mit welcher er dem väterlichen Willen gemäß die Uebungen fortsetzen mußte, und er ward schwer krank. Wieder hergestellt untersagte der Arzt für immer den Gebrauch eines Blasinstruments und er gab mit Freuden auch das Horn auf, da er niemals von einer sonderlichen Neigung zu demselben belebt war. Doch hegte er im Allgemeinen große Liebe zur Musik, und da die Natur ihm eine schöne, umfangreiche Altstimme verliehen hatte, so lernte er bei dem Maestro Aldobrando Bossi singen, und der Knabe machte bald Aufsehn in Kirchen und Concerten. Umstände führten den Vater wieder nach Faenza zurück, und hier hatte auch Antonio noch bessere Gelegenheit, seine Bildung als Sänger fortzusetzen u. zu vollenden. Er sang vor der Hand auch im Chore des Theaters und der Kirche mit, bis die Mutation vorüber war und seine Stimme sich in einen wunderbar weiten, mächtigen hohen Baß, oder eigentlich mehr Bariton umwandelte. Jetzt stellte sich, und zumal da auch seine körperliche Entwickelung den vortheilhaftesten Fortgang hatte, der Beruf zum dramatischen Sänger entschieden bei ihm heraus. Er ging nach Bologna, studirte noch einige Zeit nicht allein die Kunst des Gesanges, sondern auch die Musik überhaupt, woher sich die gute Schule u. tüchtige, wahrhaft musikalische Bildung schreiben mag, mit welcher er jetzt über die meisten Sänger der Zeit so bedeutend hervorragt, und machte dann 1818 seine ersten öffentlichen Versuche im Bühnengesange. Die Rollen, welche ihm zugetheilt wurden, waren keine solche, welche man Anfängern gewöhnlich anzuvertrauen pflegt, sondern wirklich erste, und dennoch erwarb er sich allgemeinen Beifall. Nicht nach und nach sollte er sich einen Ruf in der dramatischen Welt erwerben, sondern mit einem Male, mit einem Schlage wollte die Kraft seines Talents hervorbrechen und ihn zum Gegenstande der Bewunderung erheben. Dazu hatten alle Eigenschaften, welche die Italiener besonders von einem vollendeten dramatischen Sänger fordern, Schönheit und Biegsamkeit der Stimme, Gewandtheit im Vortrage, unerschütterliche Ausdauer und feine Körperbildung, sich bei ihm in einem Grade vereinigt, wie man sie nur höchst selten noch bei einem Künstler zusammen findet. Alle Zeitungen und Journale beeiferten sich, Kunde von dieser Erscheinung zu geben, und Tamburini hatte bereits einen Ruf in der Theaterwelt, als kaum noch die Schweißtropfen vertrocknet waren, welche die Angst bei den Erstlingsversuchen gewaltsam auspreßt. Er ward nach Cento eingeladen, u. der Enthusiasmus, den auch hier sein Auftreten erregte, führte ihn bald nach Neapel. Damit aber hatte sein Name auch schon einen europäischen Klang gewonnen, und Einladungen von Paris, London u. Wien ergingen an ihn. Indeß blieb er noch in Neapel, wo die besten Componisten eigens für ihn arbeiteten, bis 1820; dann reiste er nach Florenz und Turin, 1822 nach Mailand, wo er auf der Scala die glänzendsten Triumphe feierte, und sich mit der schönen Sängerin Marietta Gioja verheirathete. Von da ging er dann nach Triest und Venedig, Rom und Palermo, wieder nach Mailand, Wien, Genua und Neapel. Die Erfolge waren immer dieselben. 1832 endlich gab er den mehrmaligen Berufungen nach Paris zur italienischen Oper Gehör, und lebt seitdem auch dort, wechselsweise auch in London singend. Seine Stimme hat den seltenen Umfang vom tiefen C bis zum eingestrichenen g u. ist sich überall gleich. Wunderbar dabei erscheint die Fertigkeit und Leichtigkeit, mit welcher er bei der ungeheuersten Kraft des Klanges auch die schwierigsten Passagen überwindet. Was kein Tenorist vermag, trägt dieser Bassist im figurirten Gesange bis zur durchsichtigsten Klarheit vor, und einen Zauber der Klänge dabei um sich verbreitend, wie ihn selbst unter den graziösesten Sängerinnen nur die

wenigsten zu erreichen vermögen. Alles ist Kunst bei ihm; aber Alles auch Schönheit, selbst im Aeußern. Seine Figur, seine Haltung, seine Bewegungen, kurz seine ganze Erscheinung auf der Bühne wie im Leben machen ihn zu einem wahren Musterbilde für alle dramatische Sänger. Er ist einer der schönsten Männer, die je auf dem Theater gelebt haben, eben so viel Ernst als Lieblichkeit, eben so viel Würde und Kraft als Anmuth, und eben so viel Erhabenes als Naives in u. an sich vereinigend. Alles was am Manne entzückt und ergreift, besitzt er, aber Alles auch, was ihn uns liebenswürdig macht, und am größesten steht er immer da in seiner Kunst. — st.

Tamburino, s. Tambur.

Tamitius, 1) Andreas, war zu Ende des 17ten Jahrhunderts Churfürstl. Sächsischer Hoforgelbauer zu Dresden. Eins seiner herrlichsten Werke war das, welches er 1683 in der Peter-Paulskirche zu Görlitz von 47 Stimmen erbauete, das aber schon 1691 wieder abbrannte. — 2) Johann Gottlieb, Sohn des vorhergehenden, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Orgelbauer zu Zittau, und errichtete unter anderen 1744 das treffliche, wenn auch kleine Werk zu Loßow bei Frankfurt an der Oder. Ein besonderes Geschick besaß er in der Anfertigung der Flötenstimmen; auch machte er Clavierinstrumente, und namentlich hatten seine Clavichords einen guten Ruf. — 3) Ein Sohn von letztgenanntem Tamitius etablirte sich ebenfalls als Orgelbauer zu Zittau und hatte viel Arbeit. — Die ganze Familie war zu ihrer Zeit u. ist noch jetzt im Orgelbaufache berühmt. In Böhmen, in der Lausitz und in Schlesien besonders stehen viele Werke, die sie verfertigten, als gewichtige Zeugen ihrer Kunst. N.

Tamtam, der Name der indischen Handtrommel, unserem Tamburin (s. d.) ganz ähnlich, nur etwas breiter u. deshalb nicht ganz rund, sondern länglich geformt. Auch hat sie einen etwas helleren Klang; sonst wird sie eben so behandelt.

Tangente, derjenige Theil auf den Claves der verschiedenen Clavierinstrumente, welcher beim Anschlag die Saiten berührt und in Schwingung setzt. Daher auch der Name, von tangere — berühren. Bei den Fortepiano's und dergleichen Instrumenten heißen die Tangenten ihrer hammerartigen Form wegen Hammer (s. d.), nur bei den eigentlichen Clavieren oder Clavichords u. derartigen Instrumenten ist der Ausdruck Tangente technisch geblieben. Bei solchen sind dann dieselben aus Eisen- oder besser Messingblech, auch wohl aus Fischbein oder Knochen gemacht und stehen fest in dem hinteren Ende der Taste, oben etwas breiter als unten, und zwar so breit, daß sie den Saitenchor ihrer Taste genau, aber auch weiter keine Saite berühren. g.

Tangentenflügel, ein Flügel nach der alten Art (s. Fortepiano), der aber nicht bekielt war, sondern wirkliche Tangenten hatte, und in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Schmal und Spat in Regensburg erfunden wurde, u. gewissermaßen den Uebergang zu den jetzigen Flügeln bildete, aber niemals eine allgemeinere Verbreitung erhielt. Er hatte auch einen sogenannten Lautenzug von schönem Tone, und die Dämpfung konnte, wie jetzt, mittelst einer mechanischen Vorrichtung, die aber mit dem Knie regiert wurde, aufgehoben werden.

Tansur, William, englischer Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, geboren 1700 und gestorben zu London um 1774; im Jahre 1770 war er noch bestimmt am Leben. Sonst ist aus seiner Geschichte Nichts bekannt. Den Ruf, welchen er als Künstler und mehr noch gelehrter Musiker genoß,

hatte er sich besonders durch das Werk „Compleat Melody or the Harmony of Sion" erworben. Dasselbe enthielt eine theoretische und historische Abhandlung über Vocal- und Instrumentalmusik, und dann eine Sammlung von Psalmen und anderen geistlichen Gesängen, u. erlebte eine zweite Auflage. Zum erstenmale war es 1735 erschienen. Im Jahre 1747 gab er auch heraus: „Universal Harmony" u. „New musical Grammar". Sie sind aber in Deutschland nicht bekannt geworden. Allem Anschein nach war T. Organist zu London, da die Compositionen, welche man hie und da noch von ihm angemerkt findet, fast ausschließlich der Kirche angehören.

Tanto (ital.), sehr, dient bisweilen zur näheren Bestimmung einer Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro non tanto = schnell jedoch nicht zu sehr, nicht sehr schnell.

Tanz, Tanzmusik, 1) diejenige Musik, welche zur Begleitung der Pantomime und des Ballets dient u. nächst der Bestimmung des Rhythmus auch zur Verdeutlichung der Handlung wesentlich beiträgt, und dann 2) überhaupt die Musik, nach welcher getanzt wird, sey es nun zu künstlerischen Zwecken oder im gesellschaftlichen Kreise. Von der ersten Gattung war schon in dem Art. Ballet die Rede, daher hier nur von der zweiten Gattung, welche man auch zunächst bei dem Ausdrucke Tanz (in musikalischem Sinne) oder Tanzmusik im Auge hat. Sulzer sagt in seiner Theorie der schönen Künste: „Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hierzu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter nichts Musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören läßt, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritte erhalten werden könnte; auch lehrt uns die Geschichte, daß einige noch wilde Nationen blos nach solchen lärmenden Trommelschlägen tanzen." Das hat seine vollkommene Richtigkeit; die Indier z. B. tanzen eben so gern nach ihrem Tamtam wie wir nach dem vollstimmigsten Orchester, und in den ältesten Zeiten war es wohl bei keiner Nation üblich, mit mehr als blos mit einem oder überhaupt mit anderen als blos rhythmischen Instrumenten ihre tanzenden Bewegungen zu begleiten. Allein sobald die Nationen sich aus ihrem rohen Naturzustande heraus arbeiteten, lehrt eben so wohl die Geschichte, hatten sie auch nicht lange mehr Gefallen an diesem tobenden u. pfeifenden rhythmischen Gerassel, sondern fingen an, ihre Tänze mit solchen Melodien und Instrumenten zu begleiten, die theils zwar immer noch die rhythmischen Accente des Tanzes selbst mehr hervorhoben und bemerklich machten, theils aber auch dem Charakter des Tanzes an sich und dem allgemeinen Geschmacke mehr entsprachen. Eins der gebildetsten Völker unter den alten waren die Griechen. Höchst sinnig begleiteten sie ihre Tänze zunächst mit Gesang (s. Hyporchema), und wie in diesem Vereine von Tanz, Gesang und Instrumentalmusik, also Musik, Poesie und Mimik, die Kunst des Lebens auch nur ihren höchsten Grad der Vollkommenheit, die höchste Kraft der Wirkung erreichen kann, ist schon bei anderen Gelegenheiten genugsam gezeigt worden, und können wir noch heutzutage erfahren in solchen Ländern, wo der Tanz im Allgemeinen noch nicht herabgesunken ist zu nichtssagenden Dreh- und Hüpfereien oder halsbrechenden Springkunststücken, sondern wirklich besteht in einer schönen Körperbewegung überhaupt, wie z. B. bei den Spaniern, die ihren Bolero u. Fandango nicht anders tanzen als unter Gesang mit Begleitung von Instrumenten. Wo nach und nach freilich die Tanzfiguren selbst einen so hohen Grad von Mannigfaltigkeit er-

hielten, daß bei der steten und zwar raschen Bewegung des Körpers diesem durchaus nicht mehr die zum Singen nothwendige Ruhe blieb, mußte der Gesang zum Tanze aufhören und dieser nur mit Instrumenten begleitet werden. Anfänglich begnügte man sich da, wo der Singetanz üblich gewesen war, aber nun nach und nach aufhörte, wohl damit, auf den Instrumenten die Melodien der Lieder zu spielen, welche man früher zu den Tänzen gesungen hatte. Nachgehends ward mit der Zeit natürlich auch das nach und nach anders, und wie überall in der Kunst die Fantasie sich ein weiteres Recht verschaffte so auch hier, nur daß sie es weniger hier als anderswo mit entschiedenem Gewinn für die Sache anzuwenden, theils für die Dauer zu behaupten gewußt hat. Eins der ersten Erfordernisse einer Tanzmusik, soll sie ihrem Endzwecke entsprechen, ist, daß sie aus lauter leichten, eingänglichen, fließenden, ungesuchten, gefälligen, aber dabei immer doch auch interessanten Melodien besteht. Eine Tanzmelodie muß dem Ohre gefallen, doch darf sie niemals gemein seyn und bei der Wiederholung ermüden; sie muß gefällig und ungesucht erscheinen, aber dennoch niemals Mangel an Originalität verrathen. Dann muß die Tanzmusik sich eben so sehr auch durch reizende Harmonien und namentlich gut gruppirte Rhythmen hervorthun, welche vom Spieler stärker markirt werden müssen als die Rhythmen irgend eines anderen Musikstücks. Wie nicht jeder Componist einen guten Tanz zu verfertigen im Stande ist, so kann auch nicht jeder Spieler, und er mag mit noch so großer Fertigkeit sein Instrument zu behandeln wissen, einen Tanz gut vortragen. Dazu ist ein ganz eigenes Talent, ein eigenes Geschick und die angestrengteste Uebung erforderlich. Es ist nicht genug, daß man nach einer Musik taktrecht tanzen kann: die Musik muß dem Tänzer eigentlich Lust machen zum Tanzen, ihn auffordern dazu, und alle seine Bewegungen so sehr unterstützen, daß er ganz und gar vergißt, daß die Musik seinetwegen, sondern von dem Glauben u. Gedanken festgehalten wird, daß er der Musik wegen da ist. Bloßes Takthalten reicht dazu bei weitem noch nicht aus. Untersuchen wir nun aber einmal die Tanzmusik, die jetzt componirt wird, und hören die Tänze von heute, ob sie alle diese nothwendigen Eigenschaften haben: durchschnittlich fehlt ihnen das Charakteristische in dem Grade, als der Tanz blos zum unwillkührlichen Ausdrucke der Empfindung durch Bewegung der Füße herabgesunken ist; oder sind bei ihnen theils zu künstliche Harmonien und gewaltsame Modulationen angebracht, und schreibt man theils Tänze, nach welchen gar nicht getanzt werden kann. Nur wenige gute Tanzcomponisten lassen sich namhaft und als Muster anführen: Lanner, Strauß, Labitzky, Kühner, Musard möchten ohngefähr die seyn, welche sich jetzt durch geniale Melodien und vortreffliche rhythmische Ordnung hervorthun. Das meiste Charakteristische bewahren noch die Nationaltänze einiger gebildeter Völker, als der Polen, Ungarn, Spanier, Italiener, Böhmen, Oesterreicher, und sie sind oft nicht zum Nachahmen. Es ist von denselben unter ihren besonderen Artikeln die Rede, als Polonaise, Bolero u. s. w. Eben so sind auch über die verschiedenen Gattungsarten der Tänze überhaupt, als: Ecossaise, Walzer, Menuett, Francaise, Ländler ꝛc. die einzelnen Artikel nachzusehen.

Tapon, Name einer indischen Trommel, welche auf beiden Seiten mit einem Fell überzogen ist und auch auf beiden Seiten mit den Fäusten geschlagen wird. Sie ist länger wie unsere gewohnlichen Trommeln, aber nicht so weit im Umfange. Der Indier hat sie beim Spiel an einem Bande vor sich hängen.

Tappia, Giovanni di, der Stifter des ersten Conservatoriums in Neapel und damit auch in ganz Italien, war ein Spanier von Geburt, aber

um 1500 schon nach Neapel gekommen und hier in den geistlichen Stand getreten. Zur Errichtung einer Musikschule trieb ihn der Mangel an Sängern, der damals nicht blos in Neapel, sondern überall herrschte. Man konnte die Messen nicht einmal mehr vollständig besetzen. Gleichwohl hatte er Anfangs mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Mehrere Entwürfe zu einer solchen Schule, welche er der Regierung einreichte, wurden ihm mit der Weisung zurückgegeben, daß keine Mittel vorhanden seyen, eine solche Anstalt zu unterhalten; nun ließ er öffentliche Aufrufe zu Beiträgen ergehen aber vergebens. Die Sache war ihm indeß zu heilig geworden, als daß er es hätte dabei bewenden lassen, und was der Mensch vermag, wenn wahre Liebe zur Sache und ein unermüdlicher Eifer und Ernst bei einem Unternehmen ihn erfüllt, hat Tappia bewiesen. Als Nichts fruchtete, machte er sich auf, und ging selbst von Haus zu Haus betteln für sein Projekt. Tausendmal wohl ward er abgewiesen, verspottet u. verhöhnt sogar, und tausendmal kehrte er wieder; nur kleine Gaben wurden ihm gereicht, aber viele kleine bilden endlich doch eine große. 1528 hatte er das Sammeln in der Stadt und auf dem Lande angefangen, und 1536 sammelte er noch, jedoch schon im Besitz eines bedeutenden Capitals, zu dem er endlich sein ganzes eigenes nicht unbeträchtliches Vermögen legte, und 1537 ward das Conservatorio della Modonna di Loreto eröffnet, das nachher durch die großen Vortheile, welche es gewährte, bald zur Stiftung mehrerer solcher Schulen anregend, auch zum Muster aller übrigen ähnlichen Anstalten in Rom, Venedig und Neapel diente, und so den ersten Anstoß gab zu dem unermeßlichen Segen, welchen diese Institute über unsere Kunst gebracht haben. Giovanni Tappia ist einer der denkwürdigsten Männer in der musikalischen Geschichte. Wer kann berechnen, wie weit wir vielleicht noch zurück wären in der Cultur unserer Kunst, wenn diesen Mann nicht ein so unerschütterlicher Eifer für dieselbe belebt hätte? — Die Neapolitanischen Conservatorien sind die ersten Pflanzschulen einer höheren musikalischen Kunst gewesen. G. S.

Tapray, Jean François, einer der fleißigsten und auch beliebtesten französischen Claviercomponisten aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, lebte zu Paris und starb daselbst um 1809. Sein erstes öffentliches Auftreten fällt in die Zeit um 1775. Im Jahre 1800 waren bereits schon an 50 namhafte Werke von ihm erschienen: Sonaten, Trio's, Quartette, auch Sinfonien ꝛc., sämmtlich für Clavier. Er war ein tüchtiger Virtuos auf diesem Instrumente und hatte sich als Lehrer in Paris habilitirt. Mehrere ausgezeichnete Clavierspieler gingen aus seiner Schule hervor. Auch Gretry's Tochter, die nachmalige Madame de Marin gehörte zu seinen Schülerinnen. Für unsere Zeit sind seine Compositionen natürlich schon meist veraltet.

Tarade, der Vorname findet sich nirgends angegeben, war einer der vorzüglicheren französischen Violinspieler des vor. Jahrhts. Von 1754 an war er Mitglied der damaligen Academie der Musik zu Paris, und spielte öfters und jedesmal mit dem größten Beifalle in den Concerts spirit., neben den ersten Meistern. 1765 schrieb er auch eine Operette „la Reconciliation villageoise," welche auf dem italienischen Theater aufgeführt und gut aufgenommen wurde, aber sich dennoch nicht auf dem Repertoire erhielt. 1776 ward er von der Academie, mit 400 Livres Pension jährlich, in Ruhestand versetzt, und er starb um 1780. Bestimmt läßt sich die Zeit seines Todes nicht angeben.

Tarantella. In den südlichen Ländern Europa's, und vorzüglich in Italien, am häufigsten in der Gegend von Taranto (woher auch der Name)

wird eine große Spinne angetroffen, die Tarantel heißt. Von dem Bisse dieser Spinne erzählte man ehedem, daß er den davon Getroffenen in Raserei versetze, welche nur dann nachlasse, wenn man ihm recht lange eine gewisse Musik vorspiele, und diese Musik oder Melodie, welche besonders in der Provinz Apulien zu Hause ist, nannte man Tarantella. Die Gestochenen sollen nach derselben so lange tanzen, bis sie in den heftigsten Schweiß gerathen und endlich vor Ermattung niederfallen. Mit Recht aber hält man die ganze Sache an und für sich für eine Erdichtung, oder war es eine Betrügerei von Gauklern u. dgl. Leuten. Indeß hat man in Italien den Namen Tarantella beibehalten, und versteht darunter nicht sowohl eine jede triviale Musik, welche wir Deutsche wohl mit dem Ausdrucke „Klingklang" bezeichnen, als vielmehr und besonders die Melodie zu einem bestimmten Tanze, der vornehmlich im Tarentinischen und in Neapel bei den niederen Volksklassen gebräuchlich ist, und an welchem nur drei Mädchen Theil nehmen können, von denen die Eine das Tamburin schlägt, die beiden anderen mit Castagnetten die Schritte des Tanzes rhythmisch bezeichnen. Am berühmtesten ist die Neapolitanische Tarantella. Wer ihre Melodie kennen lernen will, findet sie in der Zeitschrift „Cäcilia." Bd. 6. pag. 296 auf der Notenbeilage. Der Sage nach soll diese Melodie auch diejenige seyn, nach welcher man ehedem, um den Tarantelbiß zu heilen, tanzte. Dr. Sch.

Tarchi, Angiolo, von den meisten Geschichtsschreibern für einen Mailänder ausgegeben, aber in dem Mailändischen Indice de Spettac. teatr. wird er ausdrücklich ein Neapolitaner genannt, und dieser Angabe darf man wohl um so fester trauen, als anzunehmen ist, daß ein solches zu Mailand verfertigtes und gedrucktes Verzeichniß die zu Mailand gebornen Componisten auch am besten gekannt haben wird. Gewiß ist auch, daß T. seine Schule zu Neapel machte, und geboren ward er 1760. Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gehörte er zu den fleißigsten und angesehensten dramatischen Componisten. Nachgehends thaten sich manche andere große Talente empor, die ihn nach und nach in den Hintergrund drängten. Bis 1788 blieb er ununterbrochen in Italien, und schrieb für verschiedene Theater; 1784 für Mailand die serieuse Oper „Ademira;" 1785 für Florenz „La Virginia," und für Mantua „l'Arminio;" für Padua „Ifigenia in Aulide;" 1786 kehrte er nach Mailand zurück und componirte „Ariarte," dann für Venedig „Ifigenia in Tauride," und 1787 für Mantua „l'Artaserse." Im Jahre 1788 schrieb er für Mailand seine zweite komische Oper: „il Conte di Saldagna;" die erste, „Le Disgrazie fortunate," war auf keiner Bühne Italiens zur Aufführung gekommen, sondern 1784 nur zu Dresden gegeben worden. Sie fand nicht so vielen Beifall als die früheren serieusen, wie er denn überhaupt auch für diesen Styl mehr Talent gehabt zu haben scheint, und gleich seine nächste Oper „Antioco" machte mehr Glück. So halten die Italiener allgemein auch sein Oratorium „il Sagrifizio d'Isacco," das er ebenfalls im Jahre 1788 fertig brachte, für das Gelungenste unter Allem, was er je geschrieben hat. Mit Ende des Jahres 1788 ging er nach London und blieb daselbst ein ganzes Jahr als Componist bei der italienischen Bühne; was er aber in demselben componirt hat, ist niemals zur allgemeinen Kenntniß gekommen. 1790 war er wieder in Italien und zwar zu Monza, wo er die komische Oper „Lo Spazzacammino Principe" aufführte. Sie war besser als seine früheren komischen Opern ausgefallen. In Venedig ward in demselben Jahre als neu von ihm aufgeführt „La morte d'Ercole," und 1791 zu Rom „Tito Manlio," welcher alsbald folgte die komische Oper „I Raggiri Scoperti." Für Paris schrieb er im Auftrage die komische Oper „Il Cavaliere errante." Sie fand

so vielen Beifall, daß er sich, als 1797 die französischen Heere nach Italien kamen, ganz zu Paris niederzulassen beschloß, und auffallender Weise hier im komischen Style mehr Glück als im serieusen, ja überhaupt mehr Glück als früher in seinem Vaterlande mit irgend einer Oper machte. Als die vorzüglichsten Werke, welche er daselbst schrieb, werden genannt: „Le Cabriolet jaune," „l'oncle valet," „le trente et quarante," „le voyage en postes," und „l'Auberge en Auberge." Doch dauerte die Glorie nicht sehr lange. So entzückt die Franzosen 1798 bis 1800 von seiner Muse waren, mochten sie 1804 bereits kaum noch Etwas von ihm hören. Sein Name gerieth so sehr in Vergessenheit, daß man es, wie es scheint, nicht einmal der Mühe werth gehalten hat, sein Todesjahr öffentlich anzuzeigen, wenn nicht die Unruhen des Jahres 1810—1814 daran schuld sind, in welche dasselbe aller Vermuthung nach fällt. Die Opern, welche man noch von ihm nennt: „Melite riconosciuta" und Trionfo di Clelia" sind bloße Umarbeitungen früherer Werke. Aber zu Mozarts „Figaro" schrieb er noch einen dritten u. vierten Akt 1787 für Monza. Gedruckt findet man wenige von seinen Compositionen, ausgenommen einzelne Arien und andere Piecen aus seinen Opern, die beliebt waren und starken Absatz hatten. 33.

Tardando, s. Tardo.

Tardieu, der Erfinder des Violoncell's, geboren 1705, war Geistlicher zu Tarascon, aber von Jugend auf auch in der Musik fleißig erzogen worden. Es ist nicht bekannt, wer oder was sein Vater war, aber daß die Musik von seiner Familie sehr geliebt gewesen seyn muß, beweist der Umstand, daß sein Bruder sich derselben ganz widmete, und zu seiner Zeit als Capellmeister in der Provence einen Namen hatte. Auf die Erfindung des Violoncells kam Tardieu durch die Viola da Gamba, die so lange in den Concerten zur Begleitung gedient hatte, aber ihm nicht mehr genügte. Er bezog das Instrument Anfangs mit fünf Saiten, die in C, G, d, a, d stimmten, nachgehends bekanntlich aber auf vier reducirt wurden. Auch war er der erste Virtuos auf dem Instrumente. Er gieng nach Paris und ließ sich öffentlich hören. Der große Beifall, welchen er erhielt, verschaffte natürlich auch dem Instrumente bald einen allgemeinern Eingang. Daß er seinen Dienst als Geistlicher nach der Zeit aufgegeben und nun ganz der Musik gelebt habe, wie es an einigen Orten heißt, ist noch nicht zuverlässig erwiesen. Sein Todesjahr scheint in das 7te Decennium des vorigen Jahrhdts. zu fallen. Andere geben es noch später an. Wie weit die beiden berühmten Kupferstecher Tardieu aus Paris ihm vielleicht verwandt sind, können wir nicht sagen.

Tarditi, Orazio, fruchtbarer Kirchencomponist aus der ersten Hälfte des 17ten Jahrhdts, war Capellmeister am Dom zu Faenza im Päbstlichen Gebiete, und schrieb namentlich viele Messen und Psalmen für 1 bis zu 5 Stimmen, aber auch Motetten, Litaneien, Kirchenconcerte, Te Deum, und andere Sachen für die Kirche. Die zahlreichsten unter seinen Compositionen sind jedoch die Psalme, von denen einige Sammlungen auch mit Instrumental-Begleitung erschienen. Für mehr als 5 Stimmen ist nur ein Werk von ihm bekannt, nämlich eine Sammlung 8stimmiger Psalme.

Tardo und tardando (ital.) — langsam, zögernd, bedeutet in der Musik dasselbe was **ritardando oder lentando**, und man sehe daher diese Artikel.

Tare, eine indische Trompete, von dumpfem, klagendem Tone, in ihrem Aeußern unserer Posaune sehr ähnlich, welche von den Hindus, um ihres Tones willen, nur bei Todtenfeiern angestimmt wird, oder wenn etwas Trauriges oder Religiöses feierlich verkündigt werden soll.

Tartaglini, Ippolito, ein römischer Tonsetzer, welcher um 1575 als Capellmeister an der Hauptkirche S. Maria Maggiore (zu Rom) angestellt war. In dem Archive dieser Kirche befinden sich auch noch mehrere treffliche Compositionen von ihm. Von den von ihm gesetzten Madrigalen sind einige auch in der Sammlung „Dodici affetti" enthalten.

Tartini, Giuseppe, wenn nicht der größte, so doch einer der größten italienischen Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, der ein ganz eigenes System in seiner Kunst bildete, und von dieser Seite aus sich auch als Theoretiker wie als Componist unter allen seinen Zeitgenossen weit hervorthat. Seine Lebensgeschichte hat außerdem noch manches Interesse. Er ward zu Pirano, einem Landgute in Istyrien, im April 1692 geboren. Seine Eltern wollten, daß er sich dem geistlichen Stande widme, und schickten ihn Anfangs in die Schule der Priester dell' Oratorio di S. Filippo Neri, nachher seiner außerordentlichen Geistesgaben wegen in die Schule der Padri delle scuole pie zu Capodistria, wo er die Humaniora absolvirte und nebenbei ein wenig Musik, namentlich Violinspiel erlernte, auch wünschten sie, daß er in den Franciscanerorden der Minoriten treten möchte, und ließen ihm eigens ein Paar Zellen im Kloster geschmackvoll einrichten; allein er war zu alle dem durchaus nicht zu bewegen, Waffenschmuck galt ihm mehr, denn jeder schönste Priesterrock, und im Fechten übertraf er nicht allein alle seine Mitschüler, sondern sogar seinen Meister; die Eltern mußten das Projekt, ihn zum Geistlichen zu machen, aufgeben und ihn 1710 nach Padua schicken, daß er daselbst die Rechte studire. Bei seinen außerordentlichen geistigen Fähigkeiten war er bald auch ein guter Jurist; doch trieb er mehr die Fechtkunst, und Händel über Händel, die er hatte, charakterisirten ihn als einen eben so leichtsinnigen denn muthigen Jüngling. Der tollste aber auch der letzte unter den losen Streichen war wohl, daß er sich heimlich mit einem Mädchen aus der Familie des Cardinals Georg Cornaro verheirathete. Als die Sache auskam, mußte er flüchten. Er wanderte als Pilger nach Rom, und von da nach Assisi, wo er bei einem Anverwandten im Minoritenkloster heimliche Aufnahme fand. Während der Paar Jahre, welche er sich hier in aller Stille aufhielt, widmete er sich der Musik, und setzte vorzüglich seine Uebungen auf der Violine mit Ernst fort. Ein Pater, Namens Boemo, nachmals als Organist des Klosters berühmt, war sein Lehrer und Führer dabei. Er brachte es zu einer erstaunlichen Fertigkeit auf dem Instrumente, und fing überhaupt auch einen andern Lebenswandel an. Dadurch legte sich endlich der Zorn seiner und seiner Gattin Familie, als man seinen Aufenthalt entdeckt hatte, und er kehrte nach Padua zurück. Einem Rufe nach Venedig folgend traf er daselbst den Violinisten Veracini, dessen Spielart ihn so entflammte, daß er am folgenden Tage schon Venedig wieder verließ und nach Ancona ging, um hier die Kunst der Bogenführung noch mehr zu studiren, da er von nun an der Musik zu leben beschlossen hatte. Bei dieser Gelegenheit entdeckte er 1714 auch das Phänomen des dritten Klanges oder das Mitklingen eines tieferen Tones, wenn zwei höhere consonirende angestrichen werden, welches nachher das Princip wurde, auf welches er alle Lehre der musikalischen Harmonie in seiner Schule bauete. 1721 ward er an der Kirche des heiligen Adonis zu Padua als erster Violinist angestellt, und sein Ruf stieg immer mehr und mehr. 1723 ward er von Kaiser Carl VI. nach Prag zur Krönungsfeier berufen. Hier engagirte er sich bei dem Grafen Kinsky für drei Jahre; dann kehrte er nach Padua zurück, und errichtete 1728 daselbst jene weltberühmte Musikschule, aus welcher so viele treffliche Meister hervorgingen, daß die Italiener ihn deshalb gewöhnlich nur il maestro delle nazioni nannten. Einer

der vorzüglichsten seiner Schüler war der große Nardini. Auch zu Naumanns Bildung trug er viel bei, und er ward als Lehrer nicht blos gefeiert im Spiel, sondern auch in der Tonsetzkunst, und zwar von Allen, denen es um Gründlichkeit der Sache zu thun war. 1744 bot ihm der Lord Midlesex 3000 Pfd. Sterling jährlich, wenn er nach London kommen wolle — so groß war T's Ansehen damals als Künstler — aber er blieb in Padua bei seiner Schule, und starb daselbst auch, in Folge eines Krebsschadens am Fuße, am 26. Februar 1770. Er ward in der Parochialkirche der heil. Catharina begraben. Seine sämmtlichen geschriebenen Musikalien hatte er dem Grafen von Thurn und Taxis, der sein Schüler und Freund gewesen war, vermacht, und dem Professor Colombo noch kurz vor seinem Hinscheiden aufgetragen, ein Werk von der Theorie des Klanges herauszugeben. Sein größtes Verdienst als Virtuos bestand in der Ausbildung der Bogenführung, die er für seine Zeit in Wahrheit zur höchsten Vollkommenheit brachte, doch auch so eigenthümlicher Art war, daß jetzt schwerlich ein Violinspieler im Stande ist, eine Composition von Tartini ganz im Sinne ihres Verfassers vorzutragen. Der Bogen, dessen T. sich beim Spiele bediente, war nach der schriftlichen Versicherung von Augenzeugen, so weit nach vorn gebogen, daß er dem Instrumente ähnlich sah, womit die Saitensieder ihre Tafeln durchzuschneiden pflegen. Die Töne aber, welche er damit seinem Instrumente zu entlocken wußte, müssen von außerordentlicher Schönheit gewesen seyn, da sie die Hörer nicht selten bis zu Thränen rührten. Von seinen theoretischen Werken sind gedruckt worden: „Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' armonia," (1754), „Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di Musica di Serre" (1767), „Dissertazione dei Principi dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere" (1767), und nach seinem Tode „Lettera del defunto G. T. alla Signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante lezione per i Suonatori di Violino." Alle diese Werke haben nachgehends noch verschiedene andere Abdrücke erlitten. In seinen praktischen Werken, welche meist in Uebungen und Sonaten bestehen und für die Violine gesetzt sind, offenbart sich dieselbe Originalität und geniale Behandlung des Instruments, welche er als Virtuos bewahrte, und wenn sie zu seiner Zeit für die meisten Violinspieler viel zu schwer waren, und aus diesem Grunde nur von den wenigsten gespielt werden konnten, so kann — wie gesagt — das jetzt eben sowohl nur, jedoch aus dem Grunde geschehen, weil T's Art der Bogenführung mit ihm und seinen Schülern auch wieder zu Grunde gegangen ist. Seine berühmteste Composition und überhaupt sein berühmtestes Werk ist bis zur Stunde die sog. „Teufelssonate" geblieben (Sonate ou le Trille du Diable). Die interessante Geschichte dieser Sonate ist folgende. Als er verborgen in jenem Kloster zu Assisi lebte, ward er nicht selten wohl von Unruhe in seinem Innern und Gewissensbissen geplagt: er hatte sich und ein unschuldiges Mädchen unglücklich gemacht, und in der Einsamkeit mußten ihm ernste Gedanken darüber kommen. Nun war seine einzige Beschäftigung Musik: kein Wunder, wenn er bisweilen auch im Traume mit allen diesen Dingen, seiner Lage und seiner Kunst zu thun hatte. „Obendrein bist Du noch ein kalter, erfindungsloser Componist und ein alltäglicher Geiger," sagt ihm einmal der Teufel im Traume, „da kann ich's besser," und spielt ihm eine Sonate vor, wie Tartini noch keine gehört hatte, und voller Triller, die der Träumende sehr liebte. Er erwacht, springt auf, will die Sonate, die er noch ganz im Ohr zu haben glaubt, zu Papiere bringen, bringt auch eine zu Papier und für den damaligen Stand der Instrumentalmusik zwar sehr wunderliche und höchst schwierige Sonate, mit den künstlichsten Trillern, aber sie bleibt doch

noch weit hinter dem Vorbilde zurück, und der Teufel hat Recht gehabt, er kann es besser; indeß hat Tartini es ihm nachmachen wollen und eine „Teufelssonate" bleibt es gleichwohl, die er geschrieben. So und nicht anders mag es sich mit der Sache verhalten, und so erscheint sie bei der jugendlich feurigen Einbildungskraft T's und der großen Regsamkeit seines Geistes auch möglich; alle sonstigen Erzählungen davon sind nicht bös gemeinte Mährchen. Geradezu ableugnen den ganzen Vorgang möchten wir nicht, da für Tartini selbst die Sonate eine so große Bedeutung hatte, daß sie beständig in seinem Zimmer, der Thüre gegenüber, an der Wand hing. Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstalteten noch 1823 einen Abdruck davon. Ein Miserere, welches er 1768 für die Päbstliche Capelle zu schreiben versuchte, die Versette zu 5, 4 und 8 Stimmen, und auch der Capelle zuschickte, fand wenig Beifall und ist nur einige wenige Male aufgeführt worden. Merkwürdig ist noch, daß T., der in seiner Jugend so leichtsinnige und später auch noch wenigstens stets froh und vergnügt gestimmte Tartini gegen Ende seines Lebens sich ganz und gar in metaphysisch-religiöse Betrachtungen verlor, und oft bedauerte, nicht Geistlicher geworden zu seyn. Dr. Sch.

Tasca, berühmter Baßsänger des vorigen Jahrhunderts, von Geburt ein Italiener, lebte die längste Zeit aber in London, wo man ihn, der außerordentlichen Kraft seiner Stimme wegen, nur den Donner des männlichen Geschlechts oder die himmlische Posaune auf Erden nannte. Bis auf ihn wollten die Engländer nie einen solchen Bassisten gehört haben. Das letzte Prädicat hatten sie ihm nach der Arie in Händels „Messias:" Sie schallt die Posaune ꝛc. — beigelegt. Gegen 1790 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, und von da an fehlen alle Nachrichten über ihn.

Taskin, Pascal, Hof-Klaviermacher und Aufseher über die zur Königlichen Kapelle gehörigen Instrumente zu Paris, war aus Theux im Bisthum Lüttich gebürtig, und erlernte seine Kunst bei dem berühmten Blanchet in Paris, worauf er bald auf eigne Rechnung arbeitete, und sich in jeder Hinsicht als ein großer und erfindungsreicher Künstler auszeichnete. Mit der bekannten Sauberkeit, Nettigkeit und Eleganz, welche man schon früher an den Klavier-Instrumenten der Pariser Künstler bewunderte, vereinigte er nicht nur die größte Sorgfalt, die Verhältnisse der einzelnen Theile seiner Instrumente nach mathematischen Grundsätzen zu bestimmen und zusammen zu setzen, so daß der strengste Richter nichts daran vermißte oder zu tadeln fand, sondern er war auch der größte Kenner des zu Klavier-Instrumenten tauglichen Holzes, und kein Meister übertraf ihn in der Vorsicht, mit der er bei der Auswahl desselben zu seinen Instrumenten zu Werke ging. Nicht zufrieden, alles dasjenige, was von ihm gefordert werden konnte, in höchster Vollkommenheit zu verfertigen, hat er noch die Instrumente durch neue Erfindungen bereichert, so daß sie dadurch entweder an der Schönheit des ihnen sonst eigenthümlichen Tons, oder an Bequemlichkeit bei ihrem mannigfaltigen Gebrauche gewannen. Namentlich gehört zu seinen Erfindungen das sogenannte Jeu de Buffle, welches er um's Jahr 1768 an dem gewöhnlichen Flügel anbrachte (s. Fortepiano). Taskin nannte die auf solche Weise eingerichteten Instrumente: Clavecins à Peau de Buffle. Das erste derselben, welches er im Jahre 1768 verfertigt hatte, that noch im Jahre 1773, ohne einige Nachhülfe während dieser Zeit, dieselbe Wirkung als da, wo es aus seinen Händen kam, ob es gleich diese fünf Jahre hindurch nichts weniger als müßig gestanden hatte. Mit mehreren seiner Verbesserungen am Pianoforte hat uns Mr. de Cimbourg, ein Arzt in Lüttich, und zwar in einem Aufsatze: Remarques sur les Artistes Liegeois et sur les Clavecins et les Forte-

tepianos de l'invention de Mr. P. Taskin, bekannt gemacht. Schade nur, daß dessen Darstellung, vermuthlich wegen unzureichenden musikalischen Kenntnissen, dem Leser hier und da dunkel und unbestimmt bleiben mußte. Die bedeutendste in dieser Abhandlung angedeutete Verbesserung Taskin's ist wohl eine Transposition von besonderer Einrichtung, nach welcher das Instrument nicht etwa durch Verrückung der Hämmer höher oder tiefer erklingen sollte, sondern durch das Anspannen und Nachlassen eines gemeinschaftlichen Saitenhalters. Ferner sollten die Hämmer und Dämpfer seiner Instrumente nicht, wie bei andern Pianofortes, zweierlei Befestigungs- und Anschlagspunkte haben, sondern in einerlei Ruhe- und Bewegpunkt angebracht seyn, wodurch nicht nur 558 Frictionen vermieden würden und das Instrument leichter anspreche, sondern die Töne auch nicht so stark darin nachsausten, und das Crescendo und Diminuendo sich vollkommener damit ausdrücken lasse. Eine andere Verbesserung seiner Pianofortes bestand darin, daß dieselben keine Wirbel brauchten, und daß die beiden Saiten eines Tons jedesmal auf einen Zug zugleich gestimmt werden konnten. Im Jahre 1786 wurde Taskin auch zum Ehrenmitgliede der Société d'Emulation in Lüttich ernannt, und starb in Paris um's Jahr 1800. v. Wzrd.

Tastatur, dasselbe was **Claviatur**, s. auch **Taste**.

Tastaturschrauben, sind in der Orgel die Stückchen Drath an den Abstrakten, an welche eine Schraube gedreht ist, und vermittelst welcher jede Abstrakte an dem Clavis dergestalt angehängt ist, daß dieser nach Belieben und Bedürfniß höher und tiefer geschraubt werden kann.

Taste oder **Clavis**, derjenige Theil an Clavier- und denen ähnlichen Instrumenten, durch dessen Niederdruck überhaupt der Ton hervorgebracht wird. Der Name Taste rührt daher, weil dieser Theil des Instruments von den Fingern (Pedaltasten von den Füßen) angetastet wird, und der Name Clavis (Schlüssel) mag von der Orgel hergeleitet seyn, wo durch den Niederdruck der Tasten die Cancellen gewissermaßen aufgeschlossen werden. Uebrigens ist der Name Taste gebräuchlicher als Clavis. Natürlich hat ein Instrument so viele Tasten, als es Töne giebt, denn jede Taste kann nur einen Ton hervorbringen. Sämmtliche Tasten eines Instruments zusammen, ihren Inbegriff, nennt man die Tastatur oder Claviatur. Bei den eigentlichen Clavieren und Fortepiano's ist der Bau dieser Claviatur von größter Wichtigkeit und mancherlei Schwierigkeiten unterworfen. Ein großer Theil der Güte des Instruments, seine Spielart, ob leicht oder schwer, präcis oder undeutlich, hängt davon ab. Weniger ist das der Fall bei Orgeln und den übrigen Tasteninstrumenten, wo nur darauf zu sehen ist, daß durch den Niederdruck der Taste demjenigen Theile die gehörige Thätigkeit gestattet wird, der tonerregend auf den klingenden Körper wirkt, wie z. B. bei der Orgel nur darauf, daß durch den Niederdruck der Taste das Ventil gehörig aufgezogen wird, damit der Wind frei und mit Kraft in die Canzelle strömen kann. Bei einem Fortepiano z. B. aber muß Schwere, Lage, kurz Alles an der Taste, ihre ganze Gestalt und Form in dem genauesten Verhältnisse noch stehen zu der übrigen Mechanik (s. d.), welche tonerregend auf die Saiten wirkt. Der hintere Theil der Taste soll nur ein klein wenig zu schwer oder zu leicht seyn gegen den vorderen vor dem Wagebalken, und die richtige Spielart ist gestört. Man hat kurze und lange Tasten auf den Instrumenten, jene sind die für die abgeleiteten Töne cis, dis, fis ꝛc., und diese die für die Stamm- oder auch sog. natürlichen Töne. Die Benennung schwarze und weiße Tasten für dieselben ist falsch, da auf die Farbe des Holzes oder Knochens,

womit sie belegt sind, durchaus Nichts ankommt. Sie können auch grün, gelb, roth und anders gefärbt seyn. Besser ist die Benennung Ober- und Untertasten. Zu den Eigenschaften einer gut gefertigten Claviatur gehört insbesondere auch noch, daß die Tasten weder zu nah an einander, noch zu weit von einander entfernt liegen. Ist jenes der Fall, so entsteht leicht ein Klappern, indem die Tasten beim schnellen Niederdrücken an einander schlagen; und durch dieses wird die Deutlichkeit des Spiels leicht erschwert, da alsdann, namentlich bei Läufen, die Finger oft an die Ecken der Tasten anstoßen. Daß die Tasten mit dem besten und härtesten Holze oder Knochen belegt werden, ist für ihre eigene Dauer nothwendig. Am schicklichsten dazu ist Ebenholz und Elfenbein; anderes Material spielt sich oft in wenigen Jahren schon durch. — g.

Tastenguitarre, s. Guitarre.

Tastenharmonica, s. Harmonica.

Tasteninstrumente, sind alle solche Instrumente, deren Töne mittelst Tasten hervorgebracht werden, s. Instrument und Krustisch. Die einzelnen Tasteninstrumente sind unter ihren besondern Artikeln beschrieben, und über deren akustische Principien enthalten das Nähere die Artikel Akustik und Instrumentenbau (dieser im Nachtrage).

Tasto solo (ital.) — die Taste allein; kommt in der Generalbaßschrift bisweilen vor, und bedeutet, daß der Spieler nicht nach den Regeln der Generalbaßschrift zu dem Grundtone einen Accord greifen, sondern diesen Grundton allein anschlagen soll.

Taubenmerkl, Michael, ein vortrefflicher Orgelspieler, der von Einigen selbst den großen Buxtehude, Bach, Pachelbel und solchen Meistern unbedingt zur Seite gestellt ward, war 1748 geboren, Priester und Organist an der Pfarrkirche zu Amberg, in der obern Pfalz, und starb 1813 oder 1814. Eine besondere Kraft besaß er im Fugenspiel und in der freien Fantasie. Er würde hinsichtlich seiner künstlerischen Bildung zu einer weit verbreiteten, großen Berühmtheit in der Welt gelangt seyn, hätte er nicht, vielleicht einem angeborenen Triebe folgend, ein stilles zurückgezogenes Privatleben jedem öffentlichen vorgezogen. Dies mag auch der Grund seyn, warum man über seine Bildungsgeschichte fast gar keine Kunde hat. Von seiner Umgebung in Amberg und dessen Gegend wie überhaupt von Allen, die ihn näher kannten, ward er als Künstler und namentlich als meisterlicher Orgerspieler wie als Mensch hochverehrt.

Tauber (nach Anderen auch Taubert), Johann Friedrich, vorzüglicher Flötenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, der auch mehrere schätzenswerthe Sachen für sein Instrument componirte. Er war zu Naumburg in der Preußischen Provinz Sachsen um 1750 geboren, und bildete sich zu Dresden unter Götze. Nachgehends bezog er die Universität Göttingen; zu welchem Zwecke jedoch, ist uns unbekannt. Als er Göttingen verließ, trat er in Fürstl. Bernburgische Dienste, zuerst als Mitglied der Capelle, und später als Soloblåser mit dem Titel eines Cammermusikus. Er hatte einen ausgezeichnet schönen Ton, und Reisen, welche er nach mehreren größeren Städten Deutschlands machte, erwarben ihm einen ausgebreiteten Ruf. 1792 unter anderen war er in Berlin, und durch ein Concert seiner eigenen Composition, welches er öffentlich vortrug, erregte er allgemeine Bewunderung, sowohl unter Kennern als Laien. Indeß war er fortwährend kränklich, und konnte nur mit der größten Vorsicht Gebrauch von seiner Virtuosität machen; ja 1801 schon mußte er geschwächter Brust wegen fast alles Blasen

aufgeben. Er widmete sich nunmehr vorzugsweise dem Unterrichte, und zog manchen braven Schüler. Sein Brustleiden nahm immer mehr zu, und im Mai 1803 bereits, also ungefähr erst 53 Jahr alt, rief ihn der Tod von dieser Welt hinweg. Unter den gedruckten seiner Compositionen sind die zahlreichsten — Variationen; die meisten davon erschienen erst nach seinem Tode; ebenso zwei Concerte mit Orchesterbegleitung. Auch jene Variationen sind, bis auf wenige Ausnahmen, mit Orchesterbegleitung gesetzt und für den öffentlichen Vortrag berechnet, für welchen sie sich jetzt jedoch wohl nicht mehr eignen dürften. — k.

Taubert, Wilhelm, vorzüglicher Claviervirtuos und unbestritten der erste Clavierspieler Berlins, wo er sich als Lehrer seiner Kunst aufhält, auch als Componist und fast noch mehr denn als Virtuos für sich ausgezeichnet, ward 1811 zu Berlin geboren, und da er frühzeitig sehr viel Anlage zur Musik verrieth, auf Kosten des Generals von Witzleben für diese Kunst erzogen. Seine Lehrer waren Ludwig Berger und Bernhard Klein, ersterer unterrichtete ihn auf dem Pianoforte und letzterer in der Composition. Der Einfluß dieser beiden gewichtigen Männer auf sein Talent und seine Studien hat sich auch bis zur Stunde erhalten, denn ermangeln seine Leistungen, als Virtuos sowohl wie als Componist, auch noch desjenigen äußeren Glanzes und jener effectreichen Farbenmischung, welche die Menge für sich gewinnen, so sind sie doch durchaus gediegen und nach einem höheren Principe der Kunst gearbeitet, das ihnen in den Augen der Kenner immer eine gewisse Achtung verbürgt. Diesen Vorzug seiner Werke aber, selbst wenn er hie und da von blos jugendlichen Kräften errungen schiene, müssen wir um so höher anschlagen, als Taubert wirklich noch ein junger Mann ist und gerade in den Jahren am thätigsten in der Composition wie in der Virtuosität auftrat, wo ein regsames, leidenschaftliches Gemüth, wie er besitzt, am leichtesten mit fortgerissen wird von dem Strudel der Zeitmode; und diese hat sich wahrlich in der Kunst des Clavierspiels von 1830 an nicht in der besten Richtung gezeigt. Taubert spielte schon als 14zehnjähriger Knabe öffentlich und mit dem allgemeinsten Beifalle. Wie gesagt geht ihm jetzt nur ein glänzenderes Aeußere ab, um in die Reihe der ersten Virtuosen der Welt treten zu dürfen. Technisch würden wir das mehr Leichtigkeit und praktische Fertigkeit nennen, wodurch das Elegante in der Kunst erzielt wird. An innerem Feuer und Kraft des Ausdrucks dagegen fehlt es ihm durchaus nicht, und ist er vielen anderen, namentlich unter den jetzt blühenden französischen Virtuosen überlegen. Mag es auch seyn, daß ihn sein hervorragendes Talent zur Composition von einer größeren praktischen Ausbildung abgehalten hat, worin nicht minder sich die Richtung aussprache, welche der künstlerische Geist seiner genialen Meister genommen hatte, der über alles blos Technische hinaus seine Befriedigung lediglich in sich selbst suchte. Gegen 40 namhafte Werke, alle für Clavier, sind bereits von Tauberts Compositionen gedruckt, viele andere noch Manuscript, und unter diesen befinden sich manche vortreffliche. Eine kleine Oper, „die Kirmeß," Text von E. Devrient, welche er 1832 fertig brachte, ward zu Berlin mit vielem Beifalle aufgeführt. Von seinen gedruckten Claviercompositionen müssen mehrere Sonaten und kleinere charakteristische Zeichnungen, die unter dem Titel Tutti Frutti erschienen, als höchst gelungen angeführt werden, und von den noch ungedruckten sind vorzüglich eine Sammlung Etuden merkwürdig. 1833 und 1837 machte er einige Kunstreisen durch Deutschland, und spielte in verschiedenen Städten seine Tondichtungen mit großem Beifall. Die meisten unter den Stimmen aber, welche er für sich hatte, waren die der Kenner, was wir um so weniger hier

ausdrücklich zu bemerken nicht vergessen dürfen, als es von der Richtigkeit des Urtheils zeugt, welches wir oben in ein Paar Worten über T. fällten. Taubert wird nie ein Mann der Zeit werden, aber ein Mann der Kunst, und dieser um desto größer, je mehr er bei seinem jetzigen Streben beharrt, und je concentrirter er alle seine schönen Kräfte in ihrer Wirkung auf dieses eine Ziel gerichtet seyn läßt. Dr. Sch.

Tausch, Franz, gewissermaßen der Gründer der Virtuosität auf der Clarinette, welche vor ihm nur bei Harmonie- und Militärmusiken als besonders brauchbar angesehen wurde, ward geboren zu Heidelberg am 26. Dec. 1762. Sein Vater war daselbst Musiker an der Kirche, und unterrichtete ihn frühzeitig. Kaum 4 Jahre alt mußte er anfangen, Violine spielen zu lernen; 6 Jahre alt trat er zur Clarinette über, und kaum 8 Jahre alt konnte er sich auf derselben vor dem damaligen Hofe zu Mannheim, wohin sein Vater als Capellmitglied versetzt war, hören lassen. Von da an mußte er auch schon in der Capelle mitwirken, bald auf der Violine, bald auf der Clarinette. 1777 folgte er als wirkliches Mitglied der Capelle mit einer ansehnlichen Gehaltszulage dem Hofe nach München. Hier blieb er bis 1780; dann reiste er mit Winter nach Wien, u. kehrte erst nach einem halben Jahre wieder nach München zurück. 1781 verheirathete er sich mit der damals sehr beliebten Clavierspielerin Hammer, einer Tochter des Hofkriegsraths von Hammer. 1784 unternahm er eine zweite Kunstreise nach Berlin, Dresden und anderen größern Städten Deutschlands. 1790 ward er von der damals regierenden Königin von Preußen nach Berlin berufen. 1791 versah er auf Befehl des Königs den Dienst in der königl. Capelle, bis der berühmte Baer aus Petersburg zurückkehrte. 1792 übernahm er die Direktion des damals in dem Hotel de Paris bestehenden glänzenden Concerts. 1796 machte er seine letzte größere Kunstreise nach Hamburg u. s. w. Von nun an blieb er fortwährend in Berlin, nebenbei mit Componiren beschäftigt und in seinem Hause ein Quartett unterhaltend, das viele Jahre hindurch bestand und selbst eine öffentliche Berühmtheit erlangt hatte. Als die Capelle der Königin einging, trat er in die des Königs über. Seine Virtuosität auf der Clarinette war die glänzendste und größte, die man bis dahin kennen gelernt hatte. Wie jetzt ein Bärmann u. Hermstedt war zu Anfange dieses Jahrhunderts Tausch durch die halbe Welt berühmt. Er leistete in seinem Spiel, was man vor ihm für ganz unmöglich auf der Clarinette hervorzubringen geglaubt hatte. Als Componist bewahrte er dies Ansehen selbst bis zu den zwanziger Jahren. Noch 1823 druckte Andre in Offenbach ein Quartett für Clarinette, Violine, Alt und Violoncell von seiner Composition. Früher waren mehrere andere solche Quartette, auch Concerte, Variationen und andere Sachen für Clarinette von ihm erschienen. Wer gefällige Compositionen liebt, wird selbst jetzt noch viel Freude daran haben. Ueberall ist Sanftes mit Heiterem gepaart. — Auch T's Sohn und Schüler gewöhnlich nur Tausch der jüngere genannt, Mitglied der Königlichen Capelle zu Berlin, ist ein ausgezeichneter Virtuos auf der Clarinette, der einem Bärmann und Hermstedt sehr nahe steht. M.

Tavares. 1) Manoel, ein Portugiesischer Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, blühete besonders um 1625, und war aus Portalegre gebürtig. Zuerst stand er als Sänger in der Capelle des Königs Johann III.; nachgehends aber ward er Capellmeister an der Cathedralkirche zu Murcia, und endlich zu Cuenca, wo er starb. Viele seiner Compositionen, welche meistens in Messen, Psalmen u. Motetten bestehen, werden

noch jetzt auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt. — 2) Nicolao T., ebenfalls ein Portugiesischer Componist des 17ten Jahrhunderts, und wahrscheinlich ein Bruder des vorhergehenden, denn er war auch aus Portalegre gebürtig und machte ziemlich dieselbe Carriere, starb aber schon in seinem 26sten Jahre als Capellmeister zu Cadix u. Cuenca. Die von ihm hinterlassenen Compositionen liegen auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon.

Tavelli, Luigi, Venetianer von Geburt, lebte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, und war besonders um 1725 sowohl als großer Orgelspieler wie auch als Componist berühmt. Indeß ist Nichts weiter mehr von ihm bekannt, als daß die Opern „Ottone Amante" und „Amore e Sdegno" 1726 von ihm zu Venedig aufgeführt wurden.

Taverner, John, einer der ältesten englischen Contrapunktisten, war der Sohn des um 1539 berühmten Professors Richard Taverner, und erst Organist zu Boston in Lincolnshire, dann an der damaligen Cardinals- jetzt Christkirche zu Oxford. Der Ketzerei angeklagt ward er mit dem Lauteniſten John Fryer ins Gefängniß geworfen, und nur seine Talente als Künstler konnten ihn vom Tode befreien, indem der Cardinal, der viele Freude sowohl an seinem Orgelspiel als an seinen Compositionen hatte, ihn unter dem Vorwande losließ, er sey ja nur ein Musikus und könne der Kirche nicht schaden. In den alten englischen Chorbüchern findet man noch manchen contrapunktischen Satz in Manuscript von ihm; und Burney wie Hawkins theilen in ihren Geschichten Proben davon mit, Ersterer einen 5stimmigen Gesang und einen 3stimmigen Canon, und Letzterer einen 3stimmigen Gesang. Ein anderer, als Künstler indeß unbedeutender John Taverner war zu Ende des 16ten Jahrhunderts Professor der Musik am Greshamschen Collegium zu London, und ist wohl von dem unsrigen zu unterscheiden.

Tayber, Anton, geboren in Wien den 8ten September 1754, und gestorben den 18ten November 1822. Seine Jugendzeit verlebte er in der Churfürstl. Hofcapelle zu Dresden, ging später in seine Vaterstadt zurück, wo er 1792 als Cembalist und Salieri's Adjunct bei dem Operntheater angestellt, im nächstfolgenden Jahre aber mit dem Titel eines K. K. Cammer-Compositeur's zum Musikmeister der jungen Erzherzoge u. Erzherzoginnen ernannt wurde, somit also unter anderen auch die zwei Kaiserinnen von Frankreich und Brasilien, nebst dem Cardinal-Erzbischof Rudolph in die Zahl seiner Eleven gehören. Viele handschriftliche Kirchen-, Gesang- und Clavierwerke sind nie zur Publicität gelangt; nur folgende vermag der fleißige Gerber namhaft zu machen: „Zermes und Mirabella", Melodram; eine vollstimmige Symphonie; „la passione de Gesu Christo", Oratorium; drei Violin-Quartette; „die Einnahme von Belgrad", ein characteristisches Tongemälde; sechs Märsche; 12 Redout-Menuette und deutsche Tänze; mehrere Gesänge. 18.

Tayber, Franz, geboren in Wien den 15ten November 1756, und gestorben den 22sten October 1810. Er hielt sich lange Zeit in der Schweiz, in Bayern und Schwaben auf, gab Concerte, dirigirte die Musik am Schikaneder'schen Theater zu Regensburg, Freising, Augsburg u. s. f., und besuchte endlich, des Herumwanderns übersatt, gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts seinen älteren Bruder Anton in der Heimath. Dort fand er abermals ein Unterkommen bei seinem ehemaligen Principal, und galt, selbst nach Vogler's Ausspruch, nebst Albrechtsberger für den stärksten und geschmackvollsten Orgelspieler der Residenz. Wohlverdient erhielt er demnach auch unter dem 13ten August 1810 das Decret als K. K. Hoforganist, jedoch

leider! zu spät, und schon auf dem Siechbette, da ihm die Auflösung der physischen Kräfte auch nicht eine einzige Dienstleistung mehr gestattete. Seine zahlreichen Compositionen sind, bei dem oftmaligen Wechsel des Aufenthalts vermuthlich in aller Welt zerstreut. Aus der früheren Epoche wurden blos nebst einigen Kirchenstücken, Liedern, Gesängen u. dergl. die Singspiele: „Karl von Eichenhorst", und „Laura Rosetti" namentlich bekannt; in seiner letzten Lebensperiode schrieb er das Oratorium: „der sterbende Jesus", und als Schickaneder'scher Capellmeister, außer vielen Einlagen, bestehend in Arien, Duetten, Chören, Finalen, Ouverturen u. a. die Opern: „Alexander" (zur Eröffnung des neu erbauten Theaters an der Wien); „der Schlaftrunk"; „Scheradin und Almansor"; „der Telegraph"; „Pfändung und Personalarrest"; „der Zerstreute"; „das Spinnerkreuz am Wienerberg"; für die Leopoldstädter Bühne: „Arragis von Benevent" u. a. Der Sängerversuch, als Osmin in Mozart's „Entführung aus dem Serail" zu debutiren, soll, öffentlichen Berichten zufolge, nicht eben am glücklichsten gelungen seyn. 18.

Taylor oder Taylour, 1) Brook, ein vorzüglicher Akustiker des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Anfange desselben und war Secretair der Königl. Societät der Wissenschaften zu London. Er gehört zu den Ersten, welche sorgfältige Beobachtungen über das Verhältniß der Saitenschwingungen anstellten u. erfand eine Methode, nach welcher dasselbe genau berechnet werden konnte. Gedruckt erschien diese unter dem Titel: „De Vibratione chordarum", und zwar in verschiedenen periodischen Schriften, namentlich in den Philosoph. Transactions Vol. XXVIII. pag. 26 ff., hier jedoch mit der Ueberschrift: Concerning the motion of stretched string. — 2) Silas Taylor, auch Silas d'Omville oder Domville genannt, aus Herfordshire in England gebürtig, erhielt seine erste Bildung in der Westmünster-Schule, studirte nachgehends Musik, componirte mehrere Anthems und Anderes, wovon Manches auch gedruckt wurde, schrieb auch eine Compositionslehre, die ungeachtet seines guten Rufs als Theoretiker übrigens Manuscript geblieben zu seyn scheint, nahm endlich aber Dienste bei den Parlaments-Truppen, ward als Capitain beim Seewesen zu Harwick angestellt, u. starb als solcher auch am 4ten November 1678. Als eine seiner merkwürdigsten Compositionen wird die in's Englische übersetzte Ode des Anakreon für 2 Stimmen angeführt, welche 1673 in Playford's Musical Companion erschien.

Technik, dem Worte nach eigentlich so viel als Kunstlehre, allein man versteht darunter bei den schönen Künsten, welche ein doppeltes Element haben, wie also auch der Musik, das niedere oder eigentlich materielle Element. Die Technik ist demnach die Lehre, wie eine Kunst nach ihren Regeln ausgeübt werden soll, also die Lehre der bloßen Form, und technisch ist Alles, was auf diese gesetzmäßige Form Bezug hat und in dem Sinne auch kunstgerecht genannt werden kann. Ein technischer Ausdruck (terminus technicus) ist daher ein solcher, der in dieser oder jener Kunst einheimisch oder eigenthümlich ist, und musikalisch technisch Alles, was der musikalischen Kunstform eigenthümlich angehört. Das Technische steht immer dem Aesthetischen gegenüber, schließt also keineswegs blos das Praktische, sondern auch die Theorie dieser Praxis in sich. S.

Tedeschi, 1) Arrigo, der unter diesem Namen in der Geschichte zuweilen vorkommende alte Künstler ist kein anderer als Heinrich Isaac (s. d.). — 2) Giovanni T., gewöhnlich genannt Amadori, aber nicht zu verwechseln mit dem älteren Römischen Giuseppe Amadori (s. d.), war ein vorzüglicher Sänger, von dem großen Bernacchi gebildet. Viele Jahre stand

er in Diensten des Königs von Neapel, und war einige Zeit auch Impressario daselbst. Später errichtete er eine eigene Singschule, in welcher viele treffliche Künstler erzogen wurden. 1754 und 1755 reiste er in Deutschland, und sang namentlich auf der Berliner Bühne in den beiden Graun'schen Opern „Montezuma" und „Enzio". Nach Italien zurückgekehrt, errichtete er zu Rom eine zweite Singschule. Er starb erst gegen 1780 als ein sehr alter Mann. — 3) Domenica und Josepha T., zwei berühmte Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts; die erstere war zu Venedig geboren und glänzte hauptsächlich um 1750; die letztere lebte lange Zeit zu Mailand, und ihre höchste Blüthe fällt in die Zeit um 1740.

Te Deum laudamus, gewöhnlich auch nur Te Deum, s. Ambrosianischer Gesang.

Tegetmeyer, Georg, zuletzt Domorganist zu Magdeburg, wurde geboren zu Hadersleben bei Halberstadt am 20sten Januar 1687, und erhielt den ersten Unterricht im Clavierspielen von dem Organisten seines Orts Jacob Delius; dann ward der Domorganist Carl Steinbrück sein Lehrer, bei dem er 4 Jahre lang seine Kunst studirte, bis er den Dienst des Organisten an der Frauenkirche versehen konnte. Von 1703 bis 1707 lebte er fortwährend auf Reisen, auf denen er sich einen ausgebreiteten Ruf erwarb. 1708 ward er Organist zu Hornburg; 1711 Hoforganist zu Quedlinburg; 1715 daselbst an die Marktkirche versetzt, und endlich in demselben Jahre noch als Vicarius und Domorganist nach Magdeburg berufen, wo er gegen 1750 starb. Er wird allgemein unter die vorzüglichen Orgelspieler seiner Zeit gezählt. Daß er sich auch als Componist hervorgethan hätte, ist nicht bekannt.

Teimer, Gebrüder, drei Meister auf der Oboe und dem englischen Horn, aus Böhmen gebürtig; waren beiläufig um das Jahr 1794 in Wien bei der Cammercapelle des Fürsten von Schwarzenberg angestellt und vorzüglich berühmt in der Ausführung ihrer concertirenden Trio's, welche der bekannte Componist F. A. Hoffmeister, meist eigends für ihre künstlerische Individualität berechnet, schrieb, und die gegenwärtig wohl schwerlich mehr aufzufinden seyn möchten. — Philipp, der jüngste des Kleeblattes, besaß auch eine sonore, umfangreiche Baßstimme, nahm daher 1797 einen Antrag zum Schickaneder'schen Theater an, woselbst er gegen 15 Jahre, bis zu seinem Tode, in die Reihe der beliebtesten Mitglieder gehörte, u. nöthigenfalls auch die für das englische Horn zeitweilig vorkommenden Solo's übernahm, wie z. B. in der Oper „Babylons Pyramiden" von Gallus u. Winter u. m. a. 18.

Teixeira, Antonio, geboren zu Lissabon 1707, wurde um seines großen Talents willen schon in seinem 9ten Jahre auf Befehl des Königs nach Rom geschickt, um daselbst den Contrapunkt zu studiren. 1728 kehrte er zurück, und erregte durch seine Compositionen so großes Aufsehn, daß der König ihn zum Cantor an der Patriarchalkirche u. Examinator aller Sänger im ganzen Patriarchate ernannte, welche Aemter er auch für sein ganzes Leben behielt. Seine merkwürdigsten Werke sind: ein 20stimmiges Te Deum mit starker Orchesterbegleitung, das 1734 zum erstenmale aufgeführt ward; ein anderes 9stimmiges Te Deum; eine Sammlung 4- bis 8stimmiger Psalmen, Offertorien, Lamentationen und Motetten, mit und ohne Instrumentalbegleitung; ein 8stimmiges (wunderschönes) Miserere ohne Instrumente; eine Sammlung sechsstimmiger Gesänge mit Instrumenten, die bei ihrer ersten Aufführung einen unerhört großen Beifall fanden; eine 8- und eine 4stimmige Messe, und eine Sammlung 4stimmiger Vesperpsalmen für die Portugiesische Kirche des heiligen Antonius zu Rom. Teixeira war einer der größten Meister seines Landes und seiner Zeit. Zu bedauern ist, daß

sich keine ausführlichen Berichte über sein Leben mehr vorfinden; nicht einmal sein Todesjahr ist aufgemerkt worden.

Telemann, Georg Philipp, geboren zu Magdeburg am 14ten März 1681 (nicht zu Hildesheim, wie es a. a. O. heißt), besuchte bis zum Jahre 1700 die Schulen zu Magdeburg, Hildesheim und Zellerfeld. Schon in seinem zwölften Jahre setzte er, außer mehreren kleinen Sachen, eine Oper in Musik, welche in Magdeburg zur Aufführung kam, und während seines Aufenthalts in Hildesheim dirigirte er die Musik in der katholischen Gotthardinerkirche. 1700 bezog er die Universität Leipzig und wurde schon im folgenden Jahre zum Musikdirector u. Organisten an der sogenannten neuen Kirche daselbst erwählt. Als solcher vernachlässigte er die Wissenschaften indessen durchaus nicht, studirte sie vielmehr mit allem Eifer, und erwarb sich namentlich viele sprachliche Kenntnisse. So war er unter den neueren der italienischen, französischen und englischen Sprache eben so mächtig als der deutschen, seiner Muttersprache. 1704 ernannte ihn der Graf von Promnitz zu Sorau zu seinem Capellmeister. Hier genoß er den sehr lehrreichen Umgang des berühmten Cantor Prinz. Bei seinen Studien und Uebungen in der Composition hatte er sich Lully und Campra zum Muster genommen. 1708 erhielt er einen Ruf als Concertmeister nach Eisenach, und als der Capellmeister Pontaleon Hebenstreit daselbst abging, ward er in dessen Stelle zum Capellmeister befordert. Als Concertmeister mußte er an der ersten Violine mitwirken, und wie er selbst erzählt, pflegte er sich, wenn er mit Hebenstreit zusammen ein Concert zu spielen hatte, den ganzen Tag vorher zu üben, mit aufgestreiften Hemdsärmeln und die Arme und Hände mit allerhand stärkenden Mitteln waschend, um nicht zu ermüden. 1711 kam er als Capellmeister an der Barfüßer- und Catharinenkirche nach Frankfurt a. M. Den Titel eines Fürstl. Bayreuth- und Eisenach'schen Capellmeisters durfte er fortwährend beibehalten, und bezog als solcher auch einen Gehalt, wofür er alle seine Compositionen für die Kirche und Cammer nach Eisenach und Bayreuth zu schicken hatte. Endlich als Gerstenbüttel 1721 zu Hamburg starb, führte ihn ein glänzender Ruf dahin, mit dem Titel eines Cantors u. Musikdirectors, u. er blieb daselbst auch für sein ganzes Leben, alle weiteren Berufungen und Einladungen unbedingt ausschlagend, und starb am 25sten Juni 1767. — Telemann war, von welcher Seite wir ihn auch betrachten, ein großer, merkwürdiger Mann, von der Natur mit Gaben ausgestattet in einem Ueberflusse, wie wir sie vielleicht nur einmal in einem Jahrhunderte an einem Künstler anzustaunen haben. Hat er in der einen oder andern Sache wohl nicht den rechten Gebrauch davon gemacht, so urtheilen wir so, denen Zeit und Umstände die Welt in einem ganz anderen Lichte zeigen als dem Manne, dessen wirksamste Entwickelungsperiode um mehr denn ein ganzes Jahrhundert hinter uns liegt. Nehmen wir die wenigen Unterweisungen im Singen u. s. w. aus, die ihm in öffentlichen Schulen vielleicht zu Theil wurden, so hat T. nie einen eigentlichen Lehrer gehabt in der Musik, und doch ist er einer der durchbildetsten Künstler seiner Zeit geworden, ein Componist, der in seinem Fache, dem Cantaten- und Oratorienstyle, fast ohne seines Gleichen dastand, u. ein Theoretiker, der mit seinem Scharfsinne ein halbes Jahrhundert der spekulativen Forschung in musikal. Dingen überstrahlt. Kraft dieses eminenten Scharfsinns u. seines Talents schöpfte er alle seine Bildung aus sich selbst, indem er das Studium der vorhandenen Werke, zu welchem ihn eine eigene Liebe antrieb, mit der allgemeinen Weltanschauung in Einklang zu bringen wußte. Schon als Knabe konnte er tagelang über Partituren sitzen und sie durcharbeiten. Nun waren es aber vornehmlich französische,

in deren Besitz er gelangte, und daher schreibt sich wohl die Leichtfertigkeit, womit er hie und da später selbst gearbeitet zu haben scheint. Viel Nahrung fand seine unersättliche Wißbegierde auch auf Reisen, die er machte, und für die Läuterung des Geschmacks sind diese immer die beste Schule. Er lebte mehrere Monate zu Berlin und fast das ganze Jahr 1737 zu Paris, wo er auch ein Königl. Privilegium für 20 Jahre erhielt, seine Werke daselbst herauszugeben. Wo anders auch hätte er damals die mächtige, großartige Bearbeitung lernen können, wodurch sich seine Chöre auszeichnen, als in Frankreich? — Freilich wo anders auch die unwiderstehliche Neigung zu Tonmalereien erwerben, von der wir ihn jeden Augenblick in seinen Werken befangen finden? Deutsch von Natur wollte sein Geist auch einen deutsch-ernsten, einen wahrhaft charakteristischen Aufschwung nehmen, aber in französischem Treibhause groß gezogen, ist er eine Bastardnatur geworden, bei der wir nur die Kraft bewundern, in deren Wirkungen aber uns niemals für lange wiederfinden. Telemann war einer der productivsten Componisten der Welt. In Deutschland ist ihm als solcher noch keiner gleichgekommen, selbst Mattheson nicht, und in Italien steht ihm auch Alessandro Scarlatti in der Beziehung weit nach. Er hat so viel geschrieben, daß er gegen Ende seines Lebens selbst nicht mehr wußte, wie Viel und was Alles. Gewöhnlich lautet das Verzeichniß seiner Werke auf: 12 vollständige Jahrgänge Kirchenmusiken; 44 Passionsmusiken aus den Jahren 1722 bis 1767; 32 Musiken bei Einführungsfeierlichkeiten verschiedener Prediger; 33 sogenannte Hamburger Capitainsmusiken, wovon jede eine Sonate und ein Oratorium enthält; 20 Jubel-, Krönungs- und Einweihungsmusiken von 1723 bis 1764; 12 Trauermusiken; 14 Hochzeitsmusiken; eine Menge Oratorien und Serenaden, worunter; „des seeligen Erwägee Zacharia's Tagezeiten", Ramlers „Tod Jesu", dessen „Auferstehung Christi", „die Auferstehung Zacharia's", dessen „befreites Israel", ein Stück aus dem „Messias", „der Tag des Gerichts" v. Pastor Ahlers, der 71ste Psalm lateinisch, Ramlers „Mai", u. Schieblers „Donquichotte"; über 40 Opern für die Theater zu Hamburg, Bayreuth u. Eisenach; mehr denn 300 Ouverturen, u. nun noch eine unzählige Menge Stücke für den Gesang u. für Instrumente aller Art. Dabei machte er sich nebenbei noch den Zeitvertreib, einen Theil seiner Compositionen selbst in Zinn zu graviren, und sie dann von einem Kupferdrucker abziehen zu lassen. Auf diese Weise sind viele von den gedruckt von ihm noch vorhandenen Compositionen entstanden. Endlich verfertigte er zu mehreren seiner Vocalsachen auch selbst den Text, und war als Mitglied der Mitzlerschen Gesellschaft, in welche er 1739 trat, als theoretischer Schriftsteller thätig. Wir haben von ihm: eine „Anleitung zum Transponiren", eine „Klang- und Intervallentafel", und eine „Beschreibung der Castellischen Augenorgel". Seine besten Compositionen fallen in die Zeit von 1730 bis 1750, und dazu gehören namentlich: „die Hirten zu Bethlehem", „das befreite Israel", „der Tag des Gerichts", „die Donnerode", und „das Lied Mirjam's." Zur besonderen Charakteristik Telemann's als Tonsetzer gehört noch eine außerordentliche Gewandtheit in der Behandlung der Instrumente. Sein Accompagnement in den Arien ist oft besser als die Arie selbst. Ein ähnliches Verhältniß findet hinsichtlich der Declamation statt: deren Richtigkeit zu erkaufen war ihm Nichts zu werth, selbst die Melodie nicht. Daher die trefflichen Recitative und oft so steifen Cantabile's. 100 seiner letzten und nicht gedruckten Compositionen kamen in die Hände seines nachfolgenden Enkels; dieser übersandte sie kurz vor seinem Tode, um sie vor dem Untergange zu sichern, an Pölchau in Berlin, und in dessen Besitz war auch der merkwürdige Briefwechsel Telemanns mit dem Capellmeister Graun. Das Zeugniß

muß alle Welt und alle Zeit T. geben, daß er einer der würdigsten Repräsentanten der evangelischen Kirchenmusik gewesen und — ein großer Künstler, auch mit seinen Fehlern.

Telemann, Georg Michael, Enkel des vorhergehenden, und ebenfalls, wenn auch nicht so genialer u. eigentlich großer, doch würdiger Künstler, besonders seines Fachs, wurde 1748 am 20sten April zu Plön in Holstein geboren. Sein Vater war Prediger. Als dieser ihm in seinem siebenten Jahre durch den Tod entrissen wurde, nahm ihn sein Großvater, obiger große Telemann, zu sich. Bei diesem in Hamburg nun fand er die vortheilhafteste Gelegenheit, sich in der Composition und auf den trefflichsten Orgelwerken zu üben. Einige Jahre hindurch bekleidete er auch bei dem dasigen Musik-Chore die Stelle eines Accompagnisten, und mußte nach dem Tode des Großvaters bis zu Bach's Ankunft auch die Besorgung der Kirchenmusiken übernehmen, wobei er, wie auch schon früher, Veranlassung und Aufmunterung fand, sich vorzüglich auf den Kirchenstyl zu legen. Nach geendigten Schulstudien ging er 1770 nach Kiel, um sich der Theologie zu widmen. Nach zurückgelegter academischer Laufbahn kehrte er nach Hamburg zurück, woselbst er seinen „Unterricht im Generalbasse" drucken ließ. Bald darauf, im September 1773, wurde er ganz unvermuthet u. ohne sein Ansuchen durch den Rector Schlegel von dem Rathe der Stadt Riga zum Cantor und Musikdirector bei den dortigen Stadtkirchen und zugleich zum Lehrer der zweiten und dritten Classe der Domschule berufen, welche Aemter er auch sogleich im November desselben Jahres antrat, und für immer behalten hat. 1785 gab er heraus: „Beitrag zur Kirchenmusik, bestehend in einer Anzahl geistlicher Chöre, wie auch für die Orgel eingerichteter Choräle und Fugen." Klopstocks „Auferstehn, ja auferstehn" ꝛc., als Choral bearbeitet, gab er 1809 heraus und es ist der erste in Riga gedruckte Choral. Sein ziemlich starkes Choralbuch über das seit 1810 zu Riga eingeführte neue Gesangbuch, welches in Mitau 1812 gedruckt wurde, ist in Deutschland nicht bekannt geworden; eben so auch eine kleine Schrift nicht: „Ueber die Wahl der Melodie eines Kirchenliedes", welche recht gute Gedanken enthält. 1828 ward er auf sein Ansuchen und seiner Augenschwäche wegen in Ruhestand versetzt, jedoch mit Beibehaltung seines vollen Gehalts, der dann aber aus Anerkennung seiner 54jährigen treuen Dienste sogar noch um 100 Rubel jährlich erhöht ward. Er erreichte ein Alter von beinahe 83 Jahren, denn er starb erst, an gänzlicher Entkräftung, am 4ten März 1831. Als Mensch genoß er in seinem Leben allgemein die größte Achtung, und sein Berufseifer war bis zur Peinlichkeit treu. Dr. Sch.

Telephanes, ein Flötenspieler des alten Griechenlands, aus Samos gebürtig, lebte zur Zeit Philipps und Alexanders, und starb zu Megara, wo die Cleopatra ihm ein Denkmal errichten ließ. Nach Plutarch bediente er sich beim Blasen der Flöte keines Mundstücks oder Rohrs, und nur deshalb soll er sich nicht haben bei den Pythischen Spielen hören lassen dürfen oder wollen.

Telesias, ein altgriechischer Flötenspieler, der einen bedeutenden Ruf bei dem Volke hatte, später aber, als mancherlei Neuerungen in der Musik Eingang fanden, auch eben so bald wieder vergessen wurde. 48.

Teliochord, s. Clagget.

Teller, Florian, s. Deller.

Temperatur, die (hier kann nämlich nur von der Temperatur im musikalischen Sinne die Rede seyn) von der sympathetischen Erzeugung der Töne oder der Natur der Aliquottöne (s. d.) abweichende Stimmung

der Instrumente und überhaupt die ganze Einrichtung unsers Tonsystems, wornach die Octave in 12 halbe Töne eingetheilt wird und die feinen Unterschiede des Komma, der Diesis u. s. w. nicht in Betracht kommen. Nach Maaßgabe der Temperatur z. B. sind die Töne cis und des hinsichtlich ihrer Klanggröße, des Maaßes ihrer Schwingungen durchaus nicht verschieden; doch brauchen wir uns nicht hier mehr darauf weiter einzulassen, da davon schon in den verschiedenen akustischen Artikeln, als Akustik, Addition, Schall u. s. w. gehandelt ist, wie in den Artikeln der einzelnen Intervalle und Töne. Nothwendig wurde die Temperatur durch die Einrichtung unserer Instrumente, denn es würde ein Instrument, das alle erdenklichen Töne in dem Umfange unserer Stimmen enthalten sollte, eine eben so große, nicht zu übersteigende Schwierigkeit für den Verfertiger als für die Behandlung des Spielers seyn. Es wäre kaum zu machen und zu spielen — vielleicht gar nicht. Die Temperatur nimmt blos auf 24 verschiedene Tonarten Rücksicht und schließt damit die Gränzen des Tonreichs ab. Um dies erreichen zu können, dürfen die Intervalle nicht ganz so rein gestimmt werden, als es die mathematische Berechnung ihrer Klanggröße eigentlich will, sondern die einen müssen bald etwas tiefer, die anderen etwas höher, oder wie man gewöhnlicher sagt: unter- oder überschwebend gestimmt werden. Wie dies geschieht u. wie viel die Abweichung von der vollen Reinheit ausmacht, besagt unter jenen bereits angezogenen akustischen Artikeln auch der Artikel Stimmung, in welchem zudem gezeigt worden, was man sowohl unter Temperatur überhaupt als unter mathematischer, gleich- und ungleichschwebender Temperatur zu verstehen hat, und welche von den beiden letzten die zweckmäßigste ist.

Tempestoso, (ital.) — stürmisch, heftig, ungestüm; eine Vortragsbezeichnung, welche sowohl Beziehung auf ein ganzes Tonstück als auf eine einzelne Stelle desselben haben kann, und nicht nur eine Beschleunigung des Tempo, sondern auch ein energisches Markiren der einzelnen Takttheile verlangt. a.

Tempo. Die Geltung der Noten bestimmt die Länge der Töne u. Pausen nur relativ; sie setzt nur fest, daß eine Note noch einmal so lang oder kurz seyn solle u. s. w. als eine andre, nicht aber, wie lang sie absolut seyn, wie viel Sekunden oder ein Wievieltel einer Sekunde sie gehalten werden müsse. Dies zu bestimmen, dienen besondere Angaben des Tempo oder Zeitmaaßes. Die Bestimmung des Zeitmaaßes erfolgt in zweierlei Art. Entweder nach astronomischer, mathematisch präciser Angabe; hierzu dient der Chronometer, und ist der denselben betreffende Artikel nachzulesen. Oder durch ungefähre Andeutung mittelst gewisser Kunstworte, über deren Sinn eine allgemeine (allerdings nicht mathematisch präcise und zuverlässige) Tradition und Gewohnheit in der musikalischen Welt herrscht. Diese letztere Tempo-Bestimmung ist hier kürzlich zu besprechen. Man hat zur Bezeichnung des Tempo eine ganze Reihe von Kunstwörter aufgesammelt, die dasselbe von der langsamsten Bewegung durch viele Grade bis zur schnellsten andeuten sollen. Diese Abstufungen kann man zu besserer Orientirung auf fünf Klassen der Bewegung zurückführen, innerhalb deren freilich wieder verschiedene in einander überführende Grade statt finden. Die erste Klasse ist die der sehr langsamen Bewegung, durch die Kunstwörter Largo assai, Largo, Grave, Adagio, Lento u. a. bezeichnet. Ihr folgt die mäßig langsame Bewegung mit den Kunstwörtern Larghetto, Andante, Andantino, Sostenuto. dann die mittlere Bewegung mit Andante con moto, Allegretto, Moderato, dann die lebhafte Bewegung, bezeichnet durch Allegro,

con brio, animato, vivace, endlich die sehr schnelle Bewegung mit den Bezeichnungen Allegro assai, Presto, Prestissimo u. s. w. Wir haben hier nur die gebräuchlichsten Kunstnamen gewählt, diese aber nach ihrer ungefähren Reihenfolge für die zunehmenden Grade der Schnelligkeit geordnet. Daß die Klassenabtheilung und die Anordnung der Grade indeß nicht unwidersprechlich feststeht, müssen wir übrigens um so mehr anerkennen, als die Anwendung der Kunstausdrücke in verschiedenen Zeiten und Ländern, bei verschiedenen Componisten sich keineswegs ganz gleich geblieben ist, und absolute Bestimmtheit, wie schon gesagt, nur durch chronometrische Angaben erlangt werden kann. Dennoch werden jene Kunstausdrücke wenigstens neben, wenn nicht vor den chronometrischen Bezeichnungen ihre Stelle behaupten, weil sie in allen unsern Meisterwerken schon herrschen und neben der Zeitbestimmung auch Andeutung des Charakters abgeben. Ohnehin kommt es in künstlerischer Beziehung keineswegs auf genaueste mathematische Tempobestimmung an; eine solche ist nicht einmal absolut zu behaupten, da dasselbe Tonstück je nach dem weiteren oder begränzteren Raume, in dem es aufgeführt wird, nach der stärkeren oder schwächeren Besetzung, besonders aber nach der Stimmung des Moments bald etwas rascher, bald langsamer vorgetragen werden muß. ABM.

Wie wir in dem Art. Takt bemerkten, hängen alle Mittel zum Ausdruck in der musikalischen Bewegung wesentlich ab vom Tempo. Es kann durch dessen Verfehlen nicht allein die charakteristische, sondern selbst auch die formale Schönheit eines Tonstücks sehr verdunkelt werden. Eine zu rasche Totalbewegung bewirkt nothwendig Undeutlichkeit, die zu langsame dagegen zerreißt stets den anmuthigen Fluß der rhythmisch-melodischen Perioden. Ein zu gedehntes Adagio gleicht, wie schon Sulzer meinte, dem Vortrage eines Schulmeisters, der eben einen Psalm buchstabirt. Wichtiger indessen noch ist das wohlgewählte Tempo für den Ausdruck, indem dasselbe eben sowohl vorübergehende psychische Zustände, als dauernde Stimmungen bedeutsam bezeichnet. Plutarch schon sagt, daß alle Musik nur besonders beruhe auf Fröhlichkeit, Betrübniß oder Enthusiasmus, auch Aristides Quintilian redet beinahe eben so von einer betrübten, fröhlichen oder auch ruhigen Stimmung zur Musik; und diesem correspondiren dann zunächst ganz genau die im vorstehenden Art. namhaft gemachten allgemeinsten Bezeichnungen des Tempo. Welch' eine Anzahl bedeutsamer Modificationen dieselben aber noch enthalten, vom Largo und Flebile, durch das Maestoso und Andante, bis zum Spirituoso und Presto, selbst in der nur gewöhnlichen theoretischen Kunstsprache, ist jedem Musiker bekannt, und bis zu einem unnennbaren Reichthume von Schattirungen gestalten sie sich in der Praxis des wirklich gefühlvollen Tondichters, dem in Wahrheit sich hier eins der wirksamsten Mittel darbietet zur klaren Gestaltung eines Innern. Das Lento und Andante z. B. entspricht dem phlegmatischen, das Grave und Largo hingegen den Bewegungen des melancholischen Temperaments; des Sanguinikers Grundstimmung ist das Rondo scherzando, der Cholerikus aber poltert daher im Allegro agitato, und Leidenschaften und Affecte, Gefühle und überhaupt alle psychischen Zustände bedingen dann hier noch die mannigfachste Nuancirung, denn es hat ein jeder derselben seine ganz bestimmte, bisweilen sehr zusammengesetzte Art der Bewegung (s. Gefühl). Der erzürnte Mensch z. B. läuft oft wüthend umher, wie getrieben und gepeitscht von der Geißel der Furien; plötzlich aber werden seine Bewegungen langsamer, oder er bleibt gar stehen und starrt wie eingemauert vor sich hin, u. in allen solchen charakteristischen Zügen vermag die Tonkunst überhaupt diesen, so wie anderen dargestellten inneren Zuständen leicht

und vernehmlich zu folgen. Dem Tumult der Gedanken entspricht deutlich der wilde Tumult der Töne; Forte und fortissimo bezeichnen das Toben u. Schreien des Zornes; dessen beschleunigte Bewegungen aber malt im erregten Takt mit ergreifendster Wirkung das beschleunigte Tempo, dessen langsamere oder geschwindere Schläge gleichsam betrachtet werden können als der Puls der lebenvoll beseelten Tonkunst. In derselben zeigt sich also hier ein geregeltes Eilen u. Zögern, das jedoch wiederum bedeutsam und faßlich die innere Bewegung abspiegelt. Bereits in dem Art. Rhythmus ist aufmerksam gemacht auf solche, in der Tonkunst noch nicht genug und gehörig benutzten Wirkungen der Retardation u. Acceleration, und auf die Beschleunigung des Tempo überhaupt, indem vor 100 Jahren vielleicht ein Allegro dieselbe Bewegung hatte, wie heutzutage ein Andante. Im innigen Zusammenhange damit steht auch das bedeutende Hinaufsteigen unserer Stimmung, und der Grund davon ist nur zu suchen in den Tiefen des innern Lebens. Daher ist denn die Bezeichnung des Tempo auch nicht etwa nur eine blos zufällige oder äußere Sache, die man so ziemlich mechanisch abthun kann, sondern sie gehört vielmehr recht eigentlich dem zarten Kunstsinne des Componisten an, dem es deshalb auch vornehmlich zusteht, das Tempo seiner Tondichtungen genau zu bestimmen. Wie mangelhaft zu diesem Zwecke die bisher gemeinüblichen Wortbezeichnungen sind, leuchtet Jedem ein; und der Chronometer ist eine sehr willkommene Erscheinung, obschon auch durch ihn sich nur eine allgemeine Grundbewegung, nicht die verschiedenen, psychisch begründeten, feineren Nuancirungen genauer bestimmen lassen. d. Red.

Tempo, (ital.) — eigentlich Zeit, dann in der Musik insbesondere aber Zeitmaaß. Tempo commodo — in einem bequemen Zeitmaaße, weder schleppend noch übereilt. — Tempo di prima (nämlich parte) — in der Bewegung des ersten Theils; kommt vor, wenn ein Theil oder eine Abtheilung eines Tonstücks in einer anderen (schnelleren oder langsameren) Bewegung als zu Anfang des Stücks oder sonst vorher vorgeschrieben war, vorgetragen worden ist, und nun der folgende Theil wieder in dem zuerst vorgeschriebenen oder früheren Tempo vorgetragen werden soll. Dasselbe ist auch Tempo primo — erstes Zeitmaaß. — Tempo giusto — das rechte Tempo, das Zeitmaaß mit Geschmack gewählt; dabei überläßt also der Componist dem Ausführer die Wahl des Grades der Bewegung, appellirt aber zugleich auch an sein Gefühl und seinen gebildeten Geschmack. — Tempo maggiore — größeres Zeitmaaß; ist dasselbe was Allabreve (s. d.). — Tempo primo oder primiero, dasselbe was Tempo di primo oder was Come sopra. — Tempo rubato, heißt deutsch eigentlich: entwendetes Zeitmaaß, oder eine Bewegung, die aus einer andern entwendet worden. S. Imbroglio. Viele verstehen darunter aber auch diejenige Vortragsart, bei welcher die innerlich langen Noten des Takts, die eigentlich den Accent bekommen, schwach, hingegen die innerlich kurzen Noten stark und mit Accenten vorgetragen werden; oder auch dasjenige Verfahren beim Vortrage, wodurch mit Vorsatz einige nach einander folgende Noten der Melodie so verzogen werden, d. h. der einen etwas vom Werthe genommen und dieses der anderen zugelegt, daß dadurch eine Verwirrung im Takte zu entstehen scheint, die aber sogleich wieder dadurch gehoben wird, daß die folgenden Noten wieder in der vorgeschriebenen Wertheintheilung gespielt oder gesungen werden. Es kann diese Vortragsart einen fließenderen und zarteren Charakter bisweilen erzwecken, aber durch Unzeitigkeit auch alle Ordnung auflösen. Sinn und Geschmack müssen dabei leiten.

Tempus, (lateinisch) dasselbe was das italienische Tempo, also: Zeit,

Zeitmaaß. Tempus vacuum (leere Zeit) war bei den Alten eine Art Pause, welche bei solchen Versarten, denen am Ende eine Sylbe mangelte, beobachtet werden mußte, um den Gang des Rhythmus oder Taktes gleichartig zu erhalten. War eine solche Pause kurz, d. h. galt sie nur eine Mora oder eine syllabische Zeit, so nannte man sie Limma, galt sie aber zwei Moras oder eine lange Sylbe, so hieß sie Prothesis. — Tempus perfectum (vollkommene Zeit) nannten die Alten diejenige Tripeltaktart, in welcher die Brevis drei Semibreves galt. Das Zeichen dieser Taktart war ein ganzer Zirkel, der auch zuweilen mit einem senkrechten Strich durchzogen wurde, aber keinen Punkt in sich hatte. — Tempus imperfectum (unvollkommene Zeit) war dann die gerade Taktart, in welcher die Brevis nur zwei Semibreves galt, und die mit einem senkrecht durchstrichenen Halbkreise bezeichnet wurde. a.

Tenalia oder Tenaglia, Antonio Francesko, ein berühmter Componist, lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Rom, war jedoch aus Florenz gebürtig. Er schrieb für Kirche und Theater; am meisten jedoch für jene. Von seinen Opern läßt sich noch „Clearco" wenigstens dem Namen nach anführen. Dieselbe kam 1660 zu Rom auf's Theater, und ist eine der ersten, in welchen das Da Capo vorkommt. Von seinen Kirchensachen, die hauptsächlich in Messen, Psalmen und Motetten, auch Madrigalen bestanden, scheinen nur sehr wenige mehr aufbewahrt worden zu seyn.

Tenducci, Justinio Ferdinando, genannt Senesino, großer Sopransänger (Castrat) des vorigen Jahrhunderts, aus Siena gebürtig, kam 1758 nach London, und erregte namentlich in der Oper „Artaserse" von Dr. Arne großes Aufsehen, wodurch der Aufnahme der italienischen Musik in England ein bedeutender Vorschub geschah. Nachgehends bereiste er mit Arne Schottland und Irland, und kehrte dann für ein Paar Jahre nach seinem Vaterlande zurück. 1771 ging er abermals nach London, und seine Kunst hatte jetzt einen noch höheren Grad erreicht. Die Engländer bezahlten ihm die enormsten Summen, und dennoch machte er durch großen Aufwand und einen zu ausschweifenden Lebenswandel binnen einigen Jahren nicht weniger als 10,000 Pfd. Sterling Schulden, so daß er 1776 gezwungen wurde, England zu verlassen, wenn er nicht im Schuldthurme schmachten wollte. Schon 1777 indeß erhielt er wieder eine Einladung, nach London zu kommen, unter Erlassung aller nach den Gesetzen verwirkten Strafen. Er ward am Drurylane-Theater angestellt, und blieb bis 1785, wo seine Stimme Alters halber abnahm, und er sich überhaupt aus aller Oeffentlichkeit zurückzog. Er ging nach Siena, und starb daselbst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Während seines letzten Aufenthalts in London war er haushälterischer zu Werke gegangen, und konnte somit noch ein ziemlich ansehnliches Vermögen hinterlassen. Auch als Componist hatte er sich während dieser Zeit bekannt gemacht. Preston in London druckte eine Ouverture und mehrere Gesänge von ihm, und in Clementi's Verlag erschien eine „Treatise on Singing," die aber gar nicht auf's Festland gekommen zu seyn scheint.

Tenedeios, Name eines altgriechischen Nomos (s. d.) für die Flöten.

Tenerezza (ital.) — Zartheit, Empfindsamkeit; con tenerezza — mit Zartheit; deutet auf einen sehr einschmeichelnden, lieblichen und dabei bis zur Empfindelei gefühlvollen Vortrag, dem aber eine gewisse jugendliche Frische nicht abgehen darf, denn mit dem Begriffe von tenerezza ist auch der von Jugendlichkeit verbunden. Das Tempo darf also dabei nie zu langsam genom-

men werden, aber Ton an Ton gebunden und jeder mit dem gehörigen Accent. Dasselbe was con tenerezza bedeutet in der Musik auch das Adjectivum tenero, und das Adverbium teneramente, das indessen seltener vorkommt. a.

Tenero, s. den vorhergehenden Artikel.

Tenor, franz. Taille, ital. Tenore, diejenige der vier Hauptsingstimmen, welche sich zum Baß verhält, wie der Discant zum Alt. Mit diesem Verhältnisse ist zugleich der Charakter der Stimme wenigstens in seinen Grundzügen ausgesprochen. Man vergleiche hier die Artikel Charakteristik und Eigenschaft der menschlichen Stimme. Der Tenor ist die zartere unter den beiden Stimmen, welche dem reifen Alter zukommen, oder die hohe männliche Stimme, und hat gewöhnlich den Umfang vom kleinen d bis f oder g in der eingestrichenen Octav. Zum Solosingen ist natürlich noch ein größerer Umfang nöthig, und dieser erstreckt sich bald nach der Höhe, bald nach der Tiefe weiter: wir haben einen hohen und tiefen Tenor. Davon ist indessen schon unter den Eigenschaften der Gesangstimme geredet worden. Man sehe auch den Art. Register der Stimmen und Falset. Die Tenorstimme ist eine der wohlthuendsten unter allen Stimmen, und sie ist geschickt zu den zartesten Nuancirungen des Ausdrucks. Alle weichere Schöne des männlichen Charakters spricht sich in ihr aus. Im gewöhnlichen vierstimmigen Gesange oder dem allgemeinen Chore bildet sie die zweite Mittelstimme (s. d.), indem sie zwischen dem Alt und Baß zu liegen kommt; im sog. viermännerstimmigen Gesange jedoch tritt sie als erste Stimme an die Stelle des Soprans, und als zweite Stimme an die Stelle des Alts, ist Haupt- oder Oberstimme und erste Mittelstimme. Gute Tenorstimmen sind selten, und sie sind auch von weniger langer Dauer als jede andere Stimme. Daher müssen sie sehr gepflegt werden, stets mit der Baumwolle mütterlicher Sorgfalt behandelt. Jetzt sind die vorzüglichsten Tenoristen oder Tenorsänger wohl: Babnigg, Bader, Cornet, Haitzinger, Nourrit, Rauscher, Rosner, Rubini u. Wild, und von diesen selbst gehören einige bereits einer früheren Periode an. So sind sie rar, sehr rar die guten Tenoristen. Im uneigentlichen Sinne nennt man auch diese wohl Tenore, einen Tonorsänger schlechtweg Tenor. Einen lesenswerthen Aufsatz über die Seltenheit der guten Tenoristen in Deutschland findet man in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. von 1818, pag. 301 ff.

Tenorflöte, s. Flöte à bec.

Tenorist, s. oben Tenor.

Tenorklausel, die Tonfolge der Tenorstimme oder zweiten Mittelstimme bei einem vollkommenen Tonschlusse. Das Weitere unter Cadenz und Tonschluß.

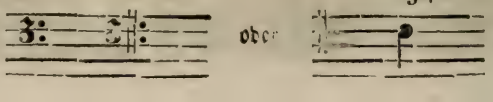
Tenorpommer oder Bassetpommer, s. Pommer.

Tenorposaune, s. Posaune.

Tenorschlüssel, dasselbe was Tenorzeichen.

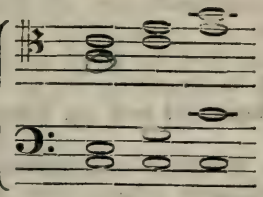
Tenorviole, s. Altviole.

Tenorzeichen (Tenorschlüssel), diejenige Anwendung des C-Schlüssels, wodurch der Note des eingestrichenen c die vierte Linie als Sitz angewiesen wird,

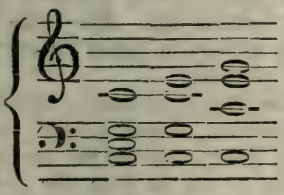


so daß die Notenreihe ohne Nebenlinien zwei Stufen tiefer reicht, als die des Altschlüssels, und vier Stufen höher, als die des Baß- oder F-Schlüssels. Der Tenorschlüssel wird angewendet für die Tenorstimme in Solo- und Chorsätzen, für die Tenor- (öfters auch für die Alt-) Posaune, für die hohen Lagen des Fagotts und Violoncells, bei welchem letztern jetzt häufiger der G-Schlüssel gebraucht wird. Auch dieser, für den Umfang der Tenorstimme so überaus passende Schlüssel hat in neuester Zeit, besonders in den Klavierauszügen und gesellschaftlichen Gesängen häufig dem G-Schlüssel weichen müssen; eine Aenderung, die hauptsächlich aus Rücksicht auf die Dilettanten getroffen worden ist, und bei einer zweckmäßigern Unterweisung im Notensysteme so leicht entbehrlich seyn würde. Sie hat das gegen sich, daß die Noten des G-Schlüssels in ihrer Anwendung auf den Tenor eine Octave tiefer (sechszehnfüßig) gelesen werden müssen, was wohl der Sänger instinktartig von selbst thut, nicht aber der Spieler, so daß man oft genug aus Mißverstand die widrigsten Stimmverwechslungen zu hören bekommt,

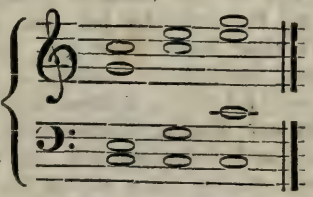
z. B. in Männer-Chören:



statt dieser Begleitung



diese



— denn so wird mit dem G-Schlüssel geschrieben werden müssen, — und zwar gerade von Dilettanten, zu deren vermeintlichem Vortheil der unpassende Schlüssel eingeführt wird. Wie sehr nun vollends bei mehrstimmigen Stücken, z. B. Opernfinale's, die Uebersicht und schnelle Auffassung der verschiedenen Stimmen erschwert wird, wenn alle (bisweilen acht und mehr) unter Einem Schlüssel, in Einer Uniform erscheinen, das kann aus manchem Klavierauszuge neuerer Opern erprobt werden, der selbst dem geübten Begleiter und Dirigenten leicht schwerer wird, als eine bei weitem stimm- und inhaltreichere Partitur. ABM.

Tenuto oder tenute, abgekürzt ten. (ital.) — gehalten; steht immer nur über einzelnen Noten, und bedeutet, daß diese Noten ihren ganzen Zeitwerth hindurch mit gleicher Stärke ausgehalten werden sollen; gewöhnlich bekommen die Noten auch noch einen besonderen Accent, und werden noch etwas über ihren eigentlichen Zeitwerth hinaus verlängert. Die Franzosen sagen dafür tenue. Steht das Wort, was jedoch selten geschieht, zu Anfange oder in der Ueberschrift eines Tonstücks, so deutet es überhaupt auf einen gehaltenern Vortrag. a.

Tepper von Freguson, seit 1801 Kaiserl. Russischer Kapellmeister zu Petersburg, Sohn eines ehemaligen Banquiers zu Warschau, trieb Anfangs nur aus besonderer Liebhaberei Musik, und zeichnete sich auch als

Knabe schon durch sein fertiges Clavierspiel aus. Als er indessen von seinem Vater nach Wien geschickt wurde und hier während eines achtjährigen Aufenthaltes von den ersten Meistern, namentlich von Albrechtsberger in der Composition Unterricht erhielt, sein Talent sich dadurch auf die vortheilhafteste Weise entwickelte, und er die Tonkunst in ihrer ganzen hohen Bedeutung zu erkennen Gelegenheit fand, wandelte sich die frühere Liebhaberei in einen entschiedenen Ernst um, und er beschloß, sich ihr ganz zu widmen. 1795 trat er als Claviervirtuos öffentlich auf; dann componirte er mehrere Sonaten, Variationen und Fantasien für Pianoforte, die gedruckt wurden, auch einige kleinere Vocalsachen, und 1796 ging er auf Reisen. In Hamburg, wo er sich als Virtuos hören ließ, machte er viel Glück. Von da wandte er sich nach Petersburg. Gleich nach seinem ersten Concerte erhielt er die Stelle eines Kaiserl. Hofpianisten u. Lehrers der Großfürstinnen im Clavierspiel, mit 2000 Rubel jährlichen Gehalt. Unter mehreren Opern u. Operetten, welche er jetzt componirte, befand sich auch der „Eulenspiegel" von Kotzebue. So wenig Beifall sie beim Publikum fanden und auch wohl finden konnten, so brachten sie ihm doch die Beförderung zum Capellmeister, als welcher er jene Stelle eines Hofpianisten jedoch fortwährend noch beibehielt. Von seinen ferneren Compositionen machten das meiste Glück die Claviervariationen. Die übrigen, so zahlreich sie waren, sind in Deutschland fast gar nicht bekannt geworden. Ob Tepper in diesem Augenblicke noch am Leben ist, können wir nicht sagen, zweifeln aber daran.

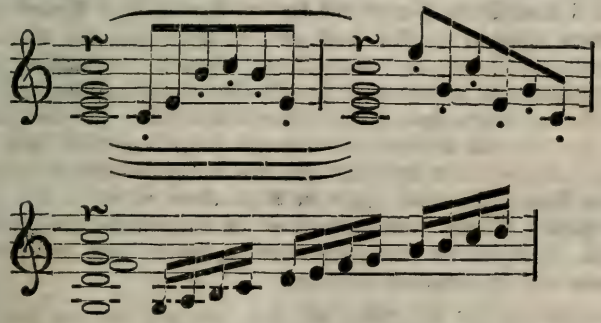
Terana, ein Musikstück der Indianer, das von den Rohillah's, und zwar blos von den Männern gesungen wird, einen leichten, fließenden Styl und viel Regelmäßigkeit hat, und meist im $^2/_4$-Takte steht. Wer solche Terana's näher kennen lernen will, findet deren mehrere in Jones „Musik der Indier," übersetzt von Dalberg, in den Notenbeilagen.

Terpander, Derdenes Sohn, einer der ältesten aber auch berühmtesten Dichter und Musiker Griechenlands, zu Antissa auf Lesbos geboren, lebte um 712, nach Andern um 670, und nach noch Anderen um 650 vor Christus. Sowohl auf der Lyra als auf der Flöte war er ein für seine Zeit großer Meister. Auch dichtete und lehrte er Gesänge für beide Instrumente. Ferner soll er die Lyra, welche bis auf ihn meist nur vier Saiten hatte, mit noch drei neuen Saiten vermehrt, oder wie es gewöhnlich heißt, die siebensaitige Lyra erfunden, nach Andern dieselbe auch von Orpheus bekommen haben; indeß existirte auch schon vor ihm eine solche siebensaitige Lyra, nur war sie in Lacedämonien noch nicht im Gebrauch, und Terpander mag somit der Erste gewesen seyn, welcher sie hier einführte. Die Ephoren, welche darin einen Eingriff in die öffentlichen Sitten und Volksrechte gewahren wollten, forderten ihn deshalb vor Gericht. Wodurch er sich ein großes Verdienst um die Kunst erwarb, war die Erfindung der Kunst, Melodien aufzuschreiben, also einer Art Notation oder Tonschrift, welche Erfindung ihm auch von keiner Seite her streitig gemacht wird. Er gewann in den Pythischen Spielen viermal, und in den Carnischen einmal den ersten Preis. Nach Lacedämonien war er durch einen Orakelspruch gekommen. Als daselbst nämlich Unruhen ausbrachen, und man das Orakel wegen der Dämpfung um Rath fragte, antwortete dieses: Lasset den lesbischen Sänger kommen. Und kaum war Terpander erschienen, als durch seine öffentlichen Vorträge und Gesänge, wie durch sein Spiel der Cyther auch die Ruhe und Heiterkeit in die Gemüther der Bürger zurückkehrte. So pflegt die gewöhnliche Geschichte sich auszudrücken, doch muß man die Sache nur in dem Sinne nehmen, daß durch seine außerordentliche Kunst die allgemeine Aufmerksamkeit auf etwas

Anderes geleitet, und dadurch der Obrigkeit Raum gegeben wurde, wieder Ordnung in das zerrüttete Staatsleben zu bringen. Uebrigens gab der ganze Umstand auch zu dem Sprichworte Veranlassung: „Singe auf lesbische Weise," wenn man einen recht schönen Gesang verlangte. Von seinen poetischen Produkten werden zwar noch mehrere genannt, aber ist keins mehr vorhanden. 48.

Terpnus, altgriechischer Cytharöde (Citherspieler), war Singmeister des Kaisers Nero, dem er täglich nach dem Abendessen vorspielen mußte.

Terpodion, von David Buschmann, früher Posamentier in Friedrichsrode bei Gotha, 1816 erfunden, ist ein, seiner äußern Gestalt nach einem kleinen tafelförmigen Forte-piano ähnliches, Tasteninstrument, mit willkührlich anhaltendem Tone und nach Belieben an- und abschwellender Klangstärke, das auf denselben Principien beruht, auf welche Chladni seinen Clorycilinder bauete. Ein hölzerner Cylinder von ungefähr 8 bis 10 Zoll im Umfange wird durch ein Schwungrad, das sich unter dem Kasten befindet und mit dem Fuße getreten wird, in schnellen Umlauf gesetzt. An denselben stößt dann beim Niederdruck der Taste eine mit Leder überzogene hölzerne Tangente, und durch deren Reibung an dem Cylinder endlich wird ein mit ihr in Verbindung stehender, frei liegender hölzerner Stab in Vibration gesetzt, woraus der Klang hervorgeht. Je größer der Klangstab ist, desto größer sind natürlich auch seine Schwingungen, und desto tiefer muß sein Ton seyn. Umgekehrt das Verhältniß entsteht auch die umgekehrte Wirkung. Die Höhe und Tiefe, kurz die Reinheit eines Tones hängt daher genau ab von der Größe des vibrirenden Klangstabes, und es leuchtet ein, daß, wenn diese einmal festgestellt ist, das Instrument sich ohne gewaltsame Einwirkung von Außen fast gar nicht verstimmen kann. Eben so, je stärker die Reibung der Tangente an dem Cylinder ist, desto heftiger müssen auch die Vibrationen des Klangstabes, und da hievon allein die Klangstärke eines Tones abhängt, also desto kräftiger und stärker auch der Ton seyn. Die Reibung der Tangente an dem Cylinder aber ist weniger oder mehr stark, je nachdem diese weniger oder mehr fest an den Cylinder angedrückt wird, und somit läßt sich durch den Anschlag allein das herrlichste Crescendo und Decrescendo hervorbringen, je nachdem man die Taste immer mehr niederdrückt oder sie nach und nach losläßt. Ja man kann Stellen wie



ganz deutlich vortragen, indem man nämlich der fortgehaltenen Taste nur einen augenblicklichen stärkeren Druck zu geben braucht, um sie während ihres eigenen Fortklangs noch einmal besonders hören zu lassen. Der Ton des Instruments an und für sich ist stark und schön, weich und voll, und besonders in einiger Entfernung von vortrefflicher Wirkung. Eine kleine Orgel

kann recht wohl dadurch repräsentirt werden, und jeder Clavier-, noch mehr aber Orgelspieler, vermag nach nur einiger Uebung das Instrument zu behandeln. Sein Umfang von 5½ Octaven, von Contra F an, macht es auch sehr wohl zum vierhändigen Spiel geschickt, das zumal vom herrlichsten Effekt ist. In den Jahren 1818 machte der Erfinder die erste Reise damit; nachgehends haben seine beiden Söhne halb Europa damit durchzogen, und das Instrument fand, ungeachtet ihres wenig geschickten Spiels, überall den größten Beifall; gleichwohl sind nur wenige Exemplare davon in's Publikum gekommen. Den Namen Terpodion, deutsch Labesang, gab der Herzog von Sachsen-Gotha dem Instrumente um der Lieblichkeit seiner singenden Töne willen.

Terpsychore, eine der neun Musen (s. d.), Jupiters und der Mnemosyne Tochter, von den Neueren als Vorsteherin des Tanzes und der lyrischen Poesie angesehen. Die Erfindung jenes eignete ihr schon die älteste Fabel zu. So soll sie mit dem Achelaus auch die Sirenen (s. d.) erzeugt haben. Ihre gewöhnlichen Attribute in den Abbildungen sind eine Leyer oder ein Tambourin in der Hand. Daher pflegen Componisten von Tanzmusikstücken auch wohl den Namen Terpsychore als Titel für ihre derartigen Sammlungen zu leihen.

Terradellas oder Terradeglias, Domenico, aus Barcellona gebürtig, ward in Catalonien erzogen, und ging dann noch für einige Zeit nach Neapel, wo er Durante's Unterricht in dem Conservatorio S. Onofrio genoß. 1739 brachte er seine erste Oper „Astarto" aufs Theater. Darauf schrieb er mit Latilla gemeinschaftlich die ernste Oper „Romolo," und allein „Merope." Sie fanden sämmtlich die beste Aufnahme 1746 reiste er nach London und brachte seine neue Oper „Mitridate" zur Aufführung. Auch sie machte Glück, mehrere einzelne Stücke daraus wurden gedruckt, und T. veranlaßt, alsbald die Oper „Bellerophon" in Musik zu setzen, welche vollständig gestochen ward. 1748 kehrte er in sein Vaterland zurück, blieb aber daselbst nicht lange, sondern wandte sich schon 1750 wieder nach Italien, und zwar nach Rom, wo er als Capellmeister an der Jacobskirche der Spanier Anstellung erhielt, aber auch im nächsten Jahre schon seinen Tod finden sollte. Während der Carnevalszeit desselben nämlich wurden von ihm und Jomelli Werke aufgeführt. Jomelli war bekanntlich ein sehr eitler Mann und konnte nicht wohl einen Nebenbuhler dulden. Nun mußte aber das Unglück sogar wollen, daß seine Opern Fiasco und die von Terradeglias Furore machten. Des Letztern Freunde darüber hoch entzückt ließen nun eine Medaille auf ihn prägen, auf deren einen Seite T. auf einem Triumphwagen zu sehen war, den Jomelli als Sclave durch die Straßen Roms zog, und auf der andern die Anfangsworte eines Jomelli'schen Recitativs: „jo sono capace," standen; und an dem Morgen des folgenden Tags, wo diese Medaille ins Publikum gekommen war, fand man T., von vielen Dolchstichen durchwühlt, todt in der Tiber. Sein Styl hatte im Allgemeinen viel Aehnliches mit Majo's und Hasse's Manier, nur zeichnete er sich durch mehr Lebendigkeit und Feuer aus. Auch für die Kirche schrieb er Mehreres; doch läßt sich davon Nichts mehr mit Bestimmtheit anführen. 10.

Tertia (lat.) — die Dritte, die Terz, ein Intervall von drei Klangstufen. S. Terz. Man hat aber auch eine Orgelstimme, welche Tertia (nicht zu verwechseln mit Tertian) heißt. Andere nennen sie Decima. Sie ist eine offene Flötenstimme und besteht aus lauter kleinem Flötenwerk, wobei jede einzelne Pfeife nicht eigentlich den Ton, den ihre Taste bezeichnet, angiebt, sondern die große Terz desselben, also wenn c angeschlagen wird,

klingt in ihm e mit ꝛc. Gewöhnlich wird die Stimme zu $1^3/_5$ disponirt, und reicht nur bis zur 1gestrichenen, höchstens 2gestrichenen Octav, von wo an sie sich repetirt. So ist es eine Art Mixtur, die zweifach disponirt wird. — Tertia conjunctarum, der lateinische Name der zweiten Saite des Tetrachords Synemmenon im griechischen Tonsysteme. S. dies. und auch Tetrachord. — Tertia divisarum, der lat. Name der zweiten Saite des Tetrachords Diezeugmenon (s. dieselben Art.). — Tertia excellentium, der lat. Name der dritten obersten Saite des Tetrachords Hyperbolaeon. — Tertia modi oder Tertia toni, die dritte Stufe in der Leiter derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, und welche man gewöhnlicher jetzt die Mediante (s. d.) nennt. a.

Tertian, eine vermischte Orgelstimme, bei welcher jede Taste nicht den ihr eigentlich angehörenden Ton, sondern dessen Terz und Quinte hören läßt. S. Mixtur. Es hat diese Stimme sehr viel Aehnlichkeit mit der Stimme Sesquialtera, darf aber nicht damit verwechselt werden. In dem Artikel ist angegeben, wodurch sich beide noch von einander unterscheiden. Bei Tertian nämlich klingt die eigentliche Terz und Quinte mit, bei Sesquialtera aber die Terz und Quinte der Octav, also das sog. doppelte Intervall. N.

Tertie, 1) dasselbe was Terz (s. d), und 2) der Name der d-Saite auf der Violine, Viola und dem Violoncell, weil dieselbe auf den beiden letzteren Instrumenten die dritte Saite des Bezugs ist.

Ter unca (lat.) — dreimal gekrümmt oder geschwänzt, der lateinische Name der Zweiunddreißigstelnote (s. Geltung).

Terz, der dritte von einem angenommenen Tone, oder ein Intervall von drei Stufen, welches auf dreierlei Weise vorkommen kann oder ausgeübt wird, nämlich als groß, klein und vermindert. Die große und kleine Terz sind Consonanzen, die verminderte aber ist eine Dissonanz. S. diese und den Art. Intervall. Betrachten wir nun jede einzeln. Die große Terz, nächst der Quinte die vollkommenste Consonanz, besteht aus zwei sog. ganzen Tönen, z. B. c — e, d — fis u. s. w., und wurde von den Alten deshalb auch Ditonus genannt. Sie unterscheidet die sog. harte oder Dur-Tonart von der Molltonart, denn alle Durdreiklänge enthalten große, alle Molldreiklänge aber kleine Terzen, z. B. c — e — g, c — es — g, d — fis — a, d — f — a. Grundton und Quinte oder Octav und Quinte bleiben in beiden Tonarten dieselben; nur die Terz giebt das unterscheidende Merkmal. Daher werden die Terzen im Allgemeinen auch zu den weniger vollkommenen oder unvollkommenen Consonanzen gerechnet, und ist ihr psychischer Charakter an sich, von dem schon in dem Art. Intervall die Rede war, ein ganz bestimmter. Das mathematische Verhältniß der großen Terz ist 4 : 5, weil sie aus einem sog. großen und kleinen ganzen Tone besteht. In diesem ihrem reinen Verhältnisse kommt sie bei der jetzigen Temperatur der Stimmung aber nur vor zwischen c — e, d — fis und g — h; die großen Terzen des — f, es — g, as — c und b — d haben das Verhältniß von 64 : 81; e — gis, fis — ais und h — dis das Verhältniß von 405 : 512; f — a von 128 : 161, und a — cis das Verhältniß von 13041 : 16384. Warum diese Verschiedenheit in der Größe sonst gleicher Theile statt findet u. statt finden muß, besagen die Art. Stimmung und Temperatur. — Die kleine Terz, das oben schon bezeichnete charakteristische Merkmal der Molltonart, besteht aus einem ganzen und großen halben Tone, u. ihr reines Verhältniß ist demnach 5 : 6, aber nur die beiden kleinen Terzen e — g u. h — d befinden

sich in demselben; die Terzen c—es, d—f, f—as, g—b und b—des haben das Verhältniß von 27 : 32; es—ges, gis—h, cis—e das von 1024 : 1215; fis—a das von 135 : 161, und a—c das von 151 : 192. Daß die kleine Terz sich in dem Dominanten-Accorde auch einer Molltonart in eine große verwandelt, rührt daher, weil das Semitonium modi oder der sog. Leitton (s. d.) gehört werden muß, u. dieser immer die große Terz von der Dominante einer Tonica ist. — Die verminderte Terz besteht aus zwei großen halben Tönen, u. hat also das reine Verhältniß von 225 : 256, kommt aber in solcher Größe in der ganzen Praxis nicht vor, sondern die verminderten Terzen cis—es, dis—f, e—ges, eis—g, ais—c u. his—d haben das Verhältniß des großen ganzen Tones 8 : 9; a—ces aber das Verhältniß von 161 : 180; und fis—as und h—des das von 3545 : 4096. Einige Theoristen nehmen auch eine consonirende verminderte Terz an, und verstehen darunter diejenige, welche bei der natürlichen Erzeugung der Töne in dem Verhältnisse von 6 : 7 zum Vorscheine kommt, wie z. B. auf dem Horne g—b. In der Harmonie kommt die verminderte Terz nur ein einzigesmal vor, nämlich in dem verminderten Septimenaccorde, der eigentlich die kleine Terz und verminderte Quinte enthält, mit dem man aber auch die verminderte Terz verbindet, wie z. B. gis b d f. — Ueber die Bezifferung der Terz in der Generalbaßschrift s. den Art. Bezifferung. — Weil die Terz zwischen dem Grundtone und der Quinte liegt, mit denen zusammen sie den Dreiklang giebt, heißt sie auch wohl Mediante. Bei ihrem Gebrauche in den Dreiklängen übrigens vermeidet man gern ihre Verdoppelung, wenn anders diese nicht nothwendig wird, um eine sonstige fehlerhafte Fortschreitung der Stimmen zu vermeiden, wie die Quintenfolge.

Terzdecime, ein Intervall von dreizehn Stufen oder die Sexte von der Octav des Grundtones, z. B. C—a. Die zusammengesetzten Intervalle, d. h. diejenigen, welche um eine oder mehrere Octaven von ihrem Grundtone abgerückt sind, und wozu genau genommen auch die Terzdecime gehört, da sie eine um eine Octav weiter hinausgeschobene Sexte ist, behalten gewöhnlich zwar den Namen der einfachen Intervalle, da mit der Octav eigentlich unser ganzes Tonsystem abgeschlossen ist. Das Intervall g—e z. B. bildet eine Sexte, das g und das e mögen nun in irgend welcher Octav auch liegen. Indessen weil die Sexte nicht jederzeit in der Harmonie eine Consonanz, sondern bisweilen auch eine Dissonanz ist, so wollen manche Tonlehrer sie in diesem Falle auch aus einem besondern Stammaccorde herleiten, und sie dann, zum Unterschiede von der consonirenden Sexte, Terzdecime heißen. Es ist diese also eine Dissonanz, die sich jederzeit eine Stufe abwärts, also in die Quinte auflösen muß, und die sich am wesentlichsten von der gewöhnlichen oder einfachen Sexte unterscheidet im doppelten Contrapunkte (s. d.). Durch den Gebrauch der Terzdecime in einem Accorde, als Hauptdissonanz desselben, entsteht nun auch der

Terzdecimenaccord, von dessen erster Veranlassung schon bei anderer Gelegenheit geredet wurde. Derselbe besteht, wenn man die in seinem Grundtone mitklingende Terz, wegen des Zusammenhangs der Harmonie, damit verbindet, ursprünglich und vollständig aus Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime, also fünf Intervallen außer dem Grundtone, von denen 4 dissonirend sind. Unmöglich kann ein Accord in solchem vorherrschenden Maaße der Dissonanz gebraucht werden, und also muß auch der Terzdecimenaccord bei seiner praktischen Anwendung einige von seinen ursprünglichen Bestandtheilen verlieren. Dadurch entstehen wieder andere Accorde, selbst dem Namen nach, als: der Sextnonen-Accord

wenn von jenen Intervallen des Terzdecimenaccords die Terz, Quinte und Septime weggelassen werden, als g a c e oder a h d f; ferner der Sextseptimenaccord mit der Terz, wenn Terz, Quinte und None fehlen, als g f c e; und endlich auch der Sextseptimenaccord mit der Terz, wenn Quinte, None und Undecime fehlen, als g h f e. Die Terzdecime als wesentliches Intervall bleibt natürlich immer. Uebrigens muß man aufrichtig gestehen, daß die ganze Lehre von diesem Accorde Nichts ist als eine weitschichtige Speculation, ohne praktischen Gewinn.

Terzenfuge, s. den Art. Fuge.

Terzett, ital. Terzetto, ein Tonstück für 3 concertirende Stimmen, ein Ensemblestück, an welches vom Standpunkte der Kunst aus dieselben Anforderungen gemacht werden, welche beim Quartett gelten und auch in diesem Artikel namhaft gemacht worden sind. Vorzugsweise nennt man die dreistimmigen Singstücke Terzette, und dreistimmige Instrumentalsätze Trio's (s. d.). Uebrigens ist es einerley, ob solche Vocalcompositionen, bei welchen natürlich der dreistimmige Satz überhaupt sich geltend macht, noch von Instrumenten begleitet sind oder nicht; auch ob die drei Stimmen von gleicher Art oder verschieden sind. Das vollkommenste Verhältniß findet statt, wenn das Terzett für Sopran, Tenor und Baß bestimmt ist, weil diese Stimmen in gleichen Verhältnissen von einander abstehen. Der Alt gränzt, gegenüber von dem Verhältnisse des Basses zum Tenor, hinsichtlich seiner Natur schon zu nahe an diesen, um noch mit der gehörigen charakteristischen Bestimmtheit hervortreten zu können. Welche Wirkung sich indeß auch durch eine Stimmengleichheit im Terzett hervorbringen läßt, hat Mozart in seiner „Zauberflöte" bewiesen. a.

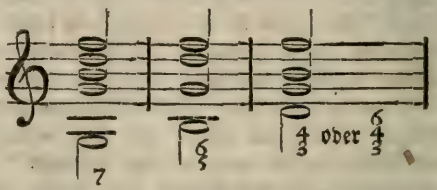
Terzflöte, s. Flöte.

Terzi, Giovanni Antonio, ein berühmter Lautenist und Componist für sein Instrument aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, lebte zu Bergamo, und gab unter Anderem 1613 auch ein Lautentabulaturwerk heraus, dem eine Sammlung Motetten, Canzonen, Madrigale u. s. w. für die Laute angehängt war.

Terziani, Pietro, Capellmeister an S. Giovanni im Lateran zu Rom, und einer der gediegensten Kirchencomponisten, welche jetzt in Italien leben, auch in Deutschland nicht unbekannt. Er ward um 1770 geboren, studirte zu Rom und Neapel, und widmete sich Anfangs dem Theaterstyle. 1788 bereits brachte er die serieuse Oper „il Creso" zu Venedig aufs Theater. Nachgehends ging er auf Reisen, und sein Catalog zählt viele Opern, die er auf denselben für die verschiedensten Theater schrieb. Auch zu Wien hielt er sich einmal längere Zeit auf. Von 1806 an indessen hat er ausschließlich im Kirchenstyle gearbeitet, und unbestritten mit weit mehr Glück denn früher im Theaterstyle, da ziemlich alle seine Opern schon längst von den Repertoiren verschwunden sind, seine Kirchensachen jedoch bis zur Stunde zu den beliebtesten in ganz Italien gehören. Die Anstellung im Lateran erhielt er 1816, nach D. Marco Santucci's Abgange, und seitdem ist wohl kein großes Kirchen- oder Patronatsfest zu Rom gefeiert, zu welchem nicht Terziani eine Musik und zwar aus Auftrag gefertigt hätte. Daraus erklärt sich auch die ungeheure Menge seiner dahingehörigen Werke. Eins der gelungensten unter diesen ist die zweichörige Vesper, welche er 1826 zur Feier des Festes des heil. Luigi Gonzaga in der Ignatiuskirche componirte, und die auch noch jedesmal, wenn sie aufgeführt ward, den größten Beifall erhielt. Er besitzt ungemein viel Leichtigkeit und Fertigkeit in der Behandlung des

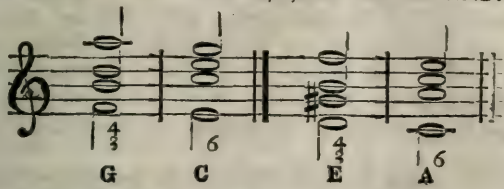
Textes, nicht minder Kenntniß des Effekts u. Geschicklichkeit in der Führung der Stimmen, auch ist er reich an Erfindung und nicht selten originell; indeß in Rücksicht auf die Massen, für welche er gemeiniglich arbeitet, und die ungeheuren Räume, in welchen diese Massen wirken, nicht Kraft genug. Ist in der That dies das Einzige, was sich mit Recht an ihm tadeln läßt, so ist es doch auch hinreichend, seinen Werken den Weg zu sperren, den sie ohne diesen Fehler, bei ihren übrigen trefflichen Eigenschaften, durch ganz Europa schon gefunden haben müßten. m.

Terzquartenaccord, entsteht durch die zweite Umkehrung des Septimenaccords, wo die Quinte aus dem ursprünglichen Accorde in den Baß zu liegen kommt, und hat außer der Terz und Quarte noch die Sexte bei sich, weshalb er auch Terzquartsextenaccord heißt. Die erste Umkehrung des Septimenaccordes erzeugt bekanntlich den Quintsextenaccord.



Die übrigen Intervalle verhalten sich zu der im Basse liegenden Quinte wie Terz, Quarte und Sexte. Diese Intervalle können nun aber in verschiedener Größe vorkommen, wie beim Septimenaccorde selbst. Einmal kann, wie im obigen Beispiele, die Terz klein, die Quarte rein und die Sexte groß seyn, und alsdann ist der Accord die zweite Umkehrung des sog. Hauptseptimen-Accords, durch welchen alle Modulation geschieht, und hat gewöhnlich seinen Sitz auf der zweiten Klangstufe einer jeden Tonart. Das anderemal aber kann die Terz groß, die Quarte übermäßig und die Sexte groß seyn, und alsdann hat der Accord seinen Sitz in der Durtonart auf der vierten Stufe (f a h d), und in der Molltonart auf der kleinen sechsten oder der dritten Stufe (c e fis a). Ferner ist die Terz klein, die Quarte rein und die Sexte klein, in welchem Falle der Accord in jeder Tonleiter dreimal enthalten seyn kann (e g a c, a c d f, h d e g); oder ist die Terz groß, Quarte rein und Sexte groß, in welchem Falle der Accord seinen Sitz hat in der Durtonart auf dem Grundtone und auf der fünften Stufe der Leiter, und in der Molltonart auf der dritten und kleinen siebenten Stufe (c e f a, g h c e); auch ist die Terz klein, die Quarte übermäßig und die Sexte groß, in welchem Falle der Accord aber nur der Molltonart eigen ist und zwar auf der vierten Stufe der Leiter vorkommt (d f gis h). Ist die Terz groß, die Quarte rein und die Sexte klein, so hat der Accord seinen Sitz nur auf der fünften Stufe der Molltonleiter (e gis a c); und ist die Terz klein, die Quarte vermindert und die Sexte klein, was übrigens sehr selten der Fall ist, so hat der Accord seinen Sitz auf dem unterhalben Tone der Molltonart. Endlich kann die Terz groß, die Quarte übermäßig u. die Sexte übermäßig seyn, u. der Accord kommt auf der kleinen sechsten Stufe der Molltonleiter vor. Immer aber ist die Terz die vorherrschende Dissonanz, die allezeit vorbereitet seyn und aufgelöst werden muß; nur im ersten Falle, wo der Accord die zweite Umkehrung des Hauptseptimenaccords ist, darf sie frei eintreten, denn sie ist die ursprüngliche Septime. Im Falle die übermäßige Quarte in dem Accorde enthalten ist oder dieser auf der vierten Stufe der harten oder weichen Tonart gebraucht wird, stammt er eigentlich von dem Nonenseptimenaccorde der

Dominante ab, deſſen Grundton nur weggelaſſen iſt. Der Beweis liegt darin, daß der Accord keinen anderen Grundbaß haben kann als die Dominante, z. B.



Wir haben den eigentlichen Grundbaß durch Buchſtaben angedeutet. Und auch in dieſem Falle kann die Terz wohl frei eintreten, wenn nur die übermäßige Quarte vorbereitet iſt, welche ſich auch der Terz entgegen eine Stufe aufwärts auflöſt. Hat der Accord die übermäßige Sexte bei ſich, ſo heißt er auch wohl ſchlechtweg übermäßiger Sextenaccord, und iſt derſelbe Accord, von welchem ſchon in dem Artikel Quintſexten- und Sexten-Accord als ſog. großer Sextenaccord gehandelt wurde.

Teſi, Vittoria, eine der größten italieniſchen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Florenz um 1690, erhielt von dem damaligen Capellmeiſter Fran-sco Redi daſelbſt den erſten Unterricht im Geſange, und ging dann nach Bologna, wo ſie unter Campeggi ihre Studien fortſetzte, u. nebenbei auch die Schule Bernacchi's beſuchte. 1710 bereits glänzte ſie auf italieniſchen Theatern; in Deutſchland jedoch ward ſie erſt 1719 bekannt, als ſie zu Dresden, bei Gelegenheit der Vermählung des Churprinzen, in den Feſtopern mitſang. 1725 war ſie wieder zu Neapel. Alle vornehmen Bühnen Italiens und Deutſchlands wetteiferten damals um ihren Beſitz. Auch nach Madrid ward ſie berufen, und debutirte daſelbſt mit dem berühmten Farinelli. Sie blieb mehrere Jahre in Spanien. Nach Italien zurückgekehrt ſchrieb Metaſtaſio eigens für ſie ſeine Zenobia, Didone und Semiramide. Gegen ihr 50ſtes Jahr noch war ihr Ruf außerordentlich. Kaiſer Carl VI. ließ ſie um 1745 nach Wien einladen, und ſtellte ſie für lebenslänglich bei ſeiner Hofoper an. Von ihrem Vortrage und Geſange ſagt Quanz, der ſie 1719 zu Dresden und 1725 zu Neapel hörte, wörtlich: „die Teſi war von der Natur mit einer männlich ſtarken Contra-Altſtimme begabt. Dabei war der Umfang ihrer Stimme außerordentlich weit; hoch oder tief zu ſingen, machten ihr Beides keine Mühe. Viele Paſſagen waren eben ihr Werk nicht. Durch die Action aber die Zuſchauer einzunehmen, ſchien ſie geboren zu ſeyn, abſonderlich in Mannesrollen, welche ſie zu ihrem Vortheile faſt am natürlichſten ausführte.“ In Wien machte ihr ein Herzog zum öftern Liebeserklärungen, die endlich, als er damit niemals Gehör fand, in Heirathsanträge übergingen. Ein Vertrauter des Herzogs unterrichtete ſie indeß in's Geheim von den böſen Abſichten des Zudringlichen, und um nun für immer vor deſſen Nachſtellungen geſichert zu ſeyn, ließ ſie, die immer ſehr Launige, ſchnell den Theaterfriſeur Tramontini kommen, trug ihm unter ſehr vortheilhaften Bedingungen ihre Hand an, worunter jedoch auch die, daß jede eigentlich eheliche Gemeinſchaft zwiſchen ihnen wegfallen müſſe, und der überraſchte Friſeur war auch keinen Augenblick abgeneigt, den Antrag anzunehmen: am andern Tage ſchon waren Beide ein Paar, u. der Herr Herzog war am Abend nicht wenig erſtaunt, von dem bevorzugten Friſeur zurückgewieſen zu werden. Uebrigens lebten Beide auch recht vergnügt mit einander, u. die Künſtlerin nannte ſich öffentlich Madame Teſi-Tramontini, der 1769 noch die Ehre zu Theil wurde, von dem Könige von Dänemark mit dem Ordenskreuze der Treue und Beſtändigkeit geziert zu werden. Als

sie 1775 starb, hinterließ sie ein baares Vermögen von 300,000 Gulden, das zum dritten Theile vertragsmäßig ihr Mann erbte. Auch im Leben war die T. die liebenswürdigste Gesellschafterin, voller Witz und Verstand, dem nur ein Hang zur Sonderbarkeit und Ausgelassenheit bisweilen einen kleinen Streich spielte. Gegen 1760 verließ sie das Theater, unterzog sich jedoch, um der Kunst nicht ganz untreu zu werden, der Bildung junger Sängerinnen, und zu ihren Zöglingen gehören unter anderen die Sängerinnen Teuber und de Amici. st.

Tessarini, Carlo, berühmter Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, zu Rimini 1690 geboren, hatte schon um 1724 einen bedeutenden Ruf in Italien, und war Concertmeister an der Metropolitankirche zu Urbino, wo er erst um 1770 starb. Noch 1762 machte er Kunstreisen bis nach Amsterdam, und setzte alle Hörer durch sein vortreffliches Spiel in Staunen und Entzücken. Auch seine Compositionen, ganz im Geschmacke der Zeit verfaßt, machten viel Glück. Es waren gegen 18 Concerte, wohl eben so viele Solo's und verschiedenes Andere für die Violine. Auch für die Flöte erschienen mehrere Solo's von ihm; sie wurden in Italien, zu Paris u. auch zu Amsterdam gedruckt. Jetzt, und bereits vom Anfange des laufenden Jahrhunderts an, sind sie, als bloße Zeitprodukte, natürlich ganz der Vergessenheit anheim gefallen. Am längsten hat sich seine Violinschule erhalten, welche mehreremale und sowohl in italienischer als zu Amsterdam in französischer Sprache gedruckt wurde. — hr.

Testori. Unter diesem Namen erzählt die Geschichte von zwei berühmten Geigenmachern. Der eine, Testori vechio genannt, lebte noch vor dem Andreas Amati zu Mailand. Seine Instrumente sind äußerlich zwar noch sehr roh gearbeitet, aber haben einen ausnehmend schönen, sanften Ton. Man erkennt sie daran, daß sie am Rande nicht eingelegt und nur sehr wenig glatt polirt sind. — Der andere, Carlo Testori oder Testoro, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und ebenfalls zu Mailand. Die besten seiner Instrumente sind die, welche er um 1717 verfertigte, u. am theuersten werden die bezahlt, welche diese Jahreszahl führen.

Testudo, lateinischer Name der Laute (s. d.).

Tetrachord, ein Inbegriff von vier Tonstufen, die Grundform, die den griechischen Tonsystemen zum Grunde lag. S. hierüber die Art. über griechische Musik. Auch unserer Ton- und Musiklehre ist dieser Begriff ein — zwar nicht unentbehrlicher, doch aber sehr erläuternder, in sofern unsere sieben Tonstufen zwei gleiche verbundene Tetrachorde, —

g — a — h — c

c — d — e — f

und unsere Oktave zwei gleiche getrennte Tetrachorde, —

c — d — e — f und

g — a — h — c

enthält. Die fruchtbaren Folgerungen hieraus sind nicht hier zu geben, sondern gehören der Compositionslehre an. ABM.

Tetracomos, Name eines altgriechischen Nomos (s. d.), welcher dem Herkules zu Ehren gesungen wurde.

Tetradiapason, der griechische Name der vierfachen Octav. S. Griechisches Tonsystem.

Tetraoedios, ein altgriechisches Tonstück, das (wahrscheinlich) aus vier Strophen bestand, welche aus eben so vielen verschiedenen Tonarten gesungen wurden oder werden konnten, denn das Wort kommt her

von τετραοδια = Vierweg, wo vier Weisen oder Wege zusammentreffen, oder von τετρα und ωιδος = Viergesang. Gewisses läßt sich darüber nicht mehr ermitteln. 48.

Tetratonon, deutsch: Vierton, durch vier Töne, nämlich ganze Töne, war bei den Griechen der Name des Intervalls der übermäßigen Quinte oder kleinen Sexte.

Teutschland — teutsche Musik. So weit nur einigermaßen beglaubigte Nachrichten über die Teutschen reichen, so weit erstrecken sich auch die Angaben, daß unter ihnen Musik gebräuchlich war. Tacitus schreibt den Germanen alte Gesänge zu, die sie zu Ehren ihrer Götter u. Helden sangen. Nicht allein in ihren geheiligten Hainen, bei ihren Schlachten und Volkszusammenkünften, sondern auch bei ihren Gastmählern liebten sie Musik. Daß eine Art Poesie auch unter ihnen, wie unter allen Völkern, älter war, als die Prosa, die einigen Anspruch auf Kunst machen kann, liegt in der Natur der Sache und tritt überall so gleichmäßig hervor, daß schon um der Analogie willen daran nicht gezweifelt werden könnte. Arentinus versichert, noch einige uralte Gesänge der Teutschen in Bibliotheken gefunden zu haben, die er zu veröffentlichen versprach, deren Bekanntmachung aber unterblieben ist und nun wohl für immer unterbleiben wird. Aecht alte Melodien sind durchaus nicht übrig geblieben, so daß wir uns von dem eigenthümlichen Wesen derselben keine geschichtlich beglaubigte Vorstellung zu machen im Stande sind. Nur durch Schlüsse gelangen wir zu der höchst wahrscheinlichen Meinung, daß die altteutschen Gesangsweisen mit der im Alterthume überall verbreiteten Norm der keltischen (s. keltische Musik) übereingestimmt haben mögen. Wie sich nun die älteste Kunst der Musik unter allen Völkern mehr durch Gewalt des Rhythmus als durch Tonschönheit, die erst in der Folge dazu kam, hervorthat, so finden wir es auch bei den alten Teutschen. Ja sie mögen auf Ton noch weniger gesehen haben, als z. B. die alten Schotten. Dies beweisen uns die vielfachsten Beschreibungen alter Schriftsteller, die sie uns vom Gesange der Teutschen hinterlassen haben. Es muß mehr Getöse und Geschrei, als eigentlicher Gesang gewesen seyn, vom Rhythmus wirksam gemacht, einer Kraft, die selbst jetzt noch allgemeiner Eindringlichkeit sich erfreut u. unter die ersten Kräfte der Tonkunst gerechnet werden muß. Dem kriegerischen Charakter der alten Teutschen galt offenbar Stärke des Tones oder auch des Schalles mehr als Schönheit desselben. Das beweisen die von den Kriegern vor den Mund gehaltenen Schilde, um beim Kriegsgeschrei den Ton furchtbarer und stärker zu machen; ihre vielen Lärminstrumente, unter welchen Trommeln, Cymbeln und Systern die bekanntesten sind; selbst die Art ihrer Hörner, die den Zinken ähnlich u. gewöhnlich nur für einen oder wenige Töne zu gebrauchen waren, die mächtig in die Wälder drangen und auch zum Zusammenruf des Volkes angewendet wurden. Das 1636 im Holsteinischen aufgefundene goldene Horn giebt davon Zeugniß. Ob der durch Klopstock wieder bekannter gewordene Bardit (Bardiot), oder wie Andere lieber schreiben Barrit, ein eigentlicher Kriegsgesang oder vielmehr nur ein rauhes Kriegsgeschrei war, ist im Grunde immer noch zweifelhaft. Hatten auch die alten Teutschen ohne Zweifel ihre Sänger (Dichter), so waren sie doch gewiß von den Barden der Kelten verschieden, wenn sich gleich Spuren mancher Aehnlichkeiten auffinden lassen. Die keltische Harfe (s. keltische Musik) kann ihnen nicht mit Grund abgesprochen werden. Wir wollen uns aber in einer musikalisch so gänzlich verschollenen Zeit nicht länger verweilen. Die ältesten teutschen Gedichte, die bisher von den Brüdern Grimm bekannt gemacht worden sind, gehören dem achten Jahrhunderte n. Chr., sind also aus

einer Zeit, wo sich unter den Teutschen schon Vieles geändert haben mußte. Die Einführung des Christenthums u. der lateinischen Kirchengesänge hatte so große Veränderungskraft, daß spätere Nachrichten für frühere Kunst wenig oder nichts nützen. Seit diesen Zeiten zeigten sich die Teutschen für musikalische Leistungen sehr geschickt, besonders im Instrumentenspiel. Der heilige Bonifaz hatte dafür das Meiste gethan, hauptsächlich durch seine Stiftung der Abtei Fulda 744, die sich bald darauf auch der Kirchenmusik sehr annahm u. den Gregorianischen Gesang in den teutschen Kirchen einheimisch machte. Aber auch noch jetzt wollte diese Art des Gesanges den teutschen Kehlen nicht recht zusagen, ob man sich gleich darin Mühe gab. Dies liefert einen abermaligen Beweis, wie weit der altherkömmliche Volksgesang von dem römisch-kirchlichen verschieden war, denn die Teutschen zeigten schon damals weit größere Anlagen zur Tonkunst als die Franzosen. Im gemeinen Leben blieb der gewohnte Gesang lange noch in seinen Rechten; das Volk sang seine Heldenlieder, seine Spott- und Teufelsgesänge (vielleicht Zauberlieder), die öfter auf den Gräbern der Verstorbenen angestimmt wurden, wahrscheinlich zur Vertreibung böser Geister. Auch aus diesen Zeiten ist nichts mehr vorhanden. Selbst von den Liedersammlungen, die Carl der Große veranstaltete, ist auch kein Rest auf uns gekommen. Die lange Bekanntschaft mit den Römern, die Wanderungen vieler Teutschen nach Rom, unter Anderm auch um die dortige Tonkunst und namentlich den Kirchengesang kennen zu lernen, wird dennoch schon einigen Einfluß selbst auf die Volksweisen geäußert haben, den die Mönchsschulen und die Liebe zu neu eingeführten oder vervollkommneten Instrumenten noch stark vergrößerten. Vorzüglich hatte Rhabanus Maurus, ein Schüler Alcuin's (s. d.), welcher von 813 an Abt zu Fulda geworden war, den Kirchengesang, den er, wie die Musik überhaupt, sehr liebte, ungemein gefördert. Die Musik, ohne welche man nach seiner Meinung keinen Gottesdienst zu halten im Stande sey, wurde von ihm unter die 7 freien Künste gerechnet, die freilich nur für so weit nützlich gehalten wurden, als sie eben den Gottesdienst zu verherrlichen vermochten. Einer seiner Schüler war Johannes, ein Mönch zu Fulda, welcher der Erste unter den Teutschen gewesen seyn soll, der Kirchengesänge in Musik setzte. Die bedeutendsten Anstalten der Art hatte man zu Eichstädt, Würzburg, Reichenau, St. Gallen, Hirschau, Hirschfeld, Corvay, Regensburg, Weissenburg, Mainz, Trier u. s. w. Fulda behauptete jedoch den Vorzug, da dieses gelehrte Kloster eine Art Missionsanstalt geworden war. Daß dadurch die Liebe zum Gesang in Teutschland überall verbreitet wurde, davon benachrichtigen uns fast alle alten Chroniken; allein wie dieser Gesang sich von andern unterschied, davon ist nichts bekannt. Als vorzüglich grundlos müssen wir die Vermuthung Einiger anführen, welche dem oben genannten Johannes bereits harmonischen Gesang darum zuschreiben wollen, weil es von ihm heißt, er habe Musik componirt varia modulatione. — Ist nun auch kein gültiges Zeugniß von der Beschaffenheit damaliger teutscher Musik, ihrem inneren Wesen und ihrer Verschiedenheit von anderen Völkern nach, vorhanden, so steht doch die Liebe zur Musik in unserem Vaterlande jener Zeiten völlig fest. Hatten es die Teutschen doch bald nach Einführung der Orgeln in Frankreich und von dort nach Teutschland so weit gebracht, daß der Papst Johannes VIII. (reg. von 872 bis 880) den Bischof Hanno von Freysing in Baiern bat, er möge ihm eine gute Orgel und einen Künstler, der sie zu verfertigen und zu spielen im Stande sey, nach Rom senden. S. Baluzii Misc. L. V. p. 490. Ebenso zeichneten sich die Teutschen schon damals hauptsächlich im Blasen der Posaunen, der Hörner, Trompeten und Zinken aus.

Das Alles hilft uns nur nicht zur Ergründung des innern Wesens der Musik jener Zeiten. Selbst was Notke (s. d.) in seinen componirten und von den Päpsten angenommenen Sequenzen für die Beförderung der Kunst gethan haben mag, ist noch nicht gebührend erörtert. Wer mag wissen, wie der schöne Gesang der berühmten Nonne Roswitha beschaffen gewesen sey? Von den Musikstücken, die sie componirt haben soll, wissen wir eben so wenig; es ist daher wunderlich, von dem hohen musikalischen Geiste der Dichterin lateinischer Klosterschauspiele zu reden. Deutlicher ist uns, was der flandrische Mönch Hucbald (s. d.) für die Tonkunst that. Durch ihn wurde nach dem Beginn des 10ten Jahrhunderts ein Anfang, wenn auch ein noch so ärmlicher, in harmonischer Musik nach unserm Sinne von Harmonie gemacht, den der berühmte Guido von Arezzo zu Ende dieses Jahrh. und zum Anfange des 11ten der Hauptsache nach beibehielt. Was er der Weise Hucbald's beifügte, ist in der That im Fache des Harmonischen von wenig Bedeutung. Wie sich hingegen Beide zu Teutschland verhielten, ist gleichfalls ungewiß. Denn daß Guido von Arezzo in Bremen Musik gelernt haben soll, was noch immer von Mehreren behauptet wird, gehört unter die Fabeln, die immer wiederholt werden. Vielleicht mögen, wie Gerbert ausdrücklich versichert, verschiedene Abhandlungen über die derzeitige Tonkunst in den Klöstern verborgen liegen. Wer aber wird sie, wären sie da, ans Licht schaffen? Fürsten gehören dazu, die dergleichen Bemühungen unterstützen. Und dennoch würde es nicht ohne Schwierigkeit seyn, denn die Aufzeichnung der Melodieen war äußerst schwerfällig und dabei so unsicher, daß die Musiker das Meiste von ihren Meistern mit dem Gedächtnisse auffassen und geradehin auswendig lernen mußten. Wunderliche Tonzeichen sehr mangelhafter Art, Neumen genannt (s. d.), waren eingeführt; von Guido an, noch mehr nach ihm, folgte die schwierige Solmisation (s. d.) und mit ihr die Tabulaturen der mannichfachsten Art (s. d.), lange dauerte es, ehe man auf die vortreffliche Erfindung oder vielmehr etwas verbreitete Einführung unserer jetzt gebräuchlichen Noten kam. Ueber den Gang der Ausbildung unserer Noten und des Mensuralgesanges steht gleichfalls noch Vieles zu untersuchen. Ist es auch jetzt zuverlässig ausgemacht, daß unser deutscher Franco von Köln nicht der erste Erfinder des Mensuralgesanges ist, wie ihn Viele noch immer nennen, so ist doch selbst die Zeit seines Blühens noch nicht so völlig erwiesen, daß gar kein Zweifel mehr obwalten könnte. Man vergl. darüber die tüchtige Abhandlung in der Leipziger allgem. musik. Zeitung 1828 Nr. 48—50. Von seinen Vorgängern in dieser Kunst weiß man aber bis jetzt noch so viel als nichts. Das ganze System der Mensuralmusik (s. d.) ist scharfsinnig und wurde im 13ten und 14ten Jahrhundert von verschiedenen Männern aufgenommen und zum Theil verbessert, nicht allein in Teutschland, sondern auch in Frankreich u. Oberitalien. Zum Glück sind uns von unsern teutschen Minnesängern und den späteren Meistersängern Melodien übrig, die reicher und rascher entziffert und bekannt gemacht werden würden, wenn die Musiker selbst an solchen, man sollte denken für sie höchst wichtigen Gegenständen lebhafteren Antheil nähmen. Wie es jetzt noch immer steht, wird eine zusammenhängende, klar u. erwiesene pragmatische Geschichte der Musik unter die frommen Wünsche gehören. So viel liegt jedoch deutlich vor Augen, daß die harmonische Kunst des Gesanges nur sehr langsam sich empor arbeitete. Sie ist eine abendländische, christliche, wahrhaft neue Kunst, von welcher die Alten, was auch Einige, deren Zahl immer kleiner wird, noch entgegnen mögen, keinen Begriff hatten. Daß noch immer nicht völlig schlagende Beweise, die nur in einem eignen Werkchen gegeben werden könnten, den ganzen

Streit vernichten, ist gleichfalls nur in der Gleichgültigkeit der Musikfreunde gegen ausführliche geschichtliche Erörterungen zu suchen, welche zu diesem Ende schlechthin nothwendig sind. — Früher hatten sich in Ansehung der neuen harmonischen Kunst die Italiener, die in Dingen der Musik Manches an sich gerissen hatten, was ihnen nicht angehört, zu Lehrern der Welt erhoben und die Gläubigen sprachen es ohne Weiteres nach. Wir dürfen hoffen, daß nach Kiesewetters geschichtlichen Untersuchungen „über die Verdienste der Niederländer" Niemand weiter solche Unwissenheit sich zu Schulden kommen lassen wird. Ockenheim wurde darin als das Haupt der ersten eigentlich harmonischen Schule genannt, von dessen Schülern die Italiener erst diese Kunst lernten. Wir haben gute Anzeigen, daß noch vor Ockenheim eine solche Schule vorhanden gewesen seyn müsse. Sie hat sich bereits als wirklich mit historischer Sicherheit erwiesen. Dufay wird als das Haupt derselben angegeben, wenn er auch nicht gerade für ihren Gründer angesehen werden dürfte. Immer aber ist der natürliche Zirkel nach unserer Ueberzeugung noch nicht geschlossen, so daß mindestens noch eine etwas weniger vollkommene harmonische Schule vor Dufay bestanden haben muß, deren Anfangspunkt und Oberhaupt noch bis jetzt nicht genau ermittelt ist. Vollkommen gewiß ist es übrigens, daß sich schon im 13ten Jahrhundert ein nicht zu übler mehrstimmiger Gesang vorfindet, der sich im 14ten Jahrhundert bedeutend hob. Um die Mitte des 15ten Jahrhunderts blühete dagegen der künstliche Contrapunkt so sehr, daß gerade die schwierigsten Verschlingungen sehr vielstimmiger Musik das Vorherrschende in der gesammten Tonkunst waren, so daß nur auf diese künstlichen Verknüpfungen in Canons u. Fugen aller Art, selten aber auf Melodie und Sinnausdruck gesehen wurde. So wenig Geschmack auch diese contrapunktischen Künste bewährten, so machten sie doch überall großes Aufsehen. Teutschland und Italien eigneten sich diese Kunst begierig an zu offenbarem Gewinn für den Umstand durch Besiegung harmonischer Schwierigkeiten. Dadurch war weit mehr errungen, als Mancher jetzt zugeben will, denn man bekam die neue Harmonie so vollkommen dadurch in seine Gewalt, daß man sie in der Folge leicht mit Ausdruck und Charakterzeichnung verbinden konnte. Wenn aus dieser Periode mehrere Niederländer zu Teutschen gemacht worden, wie z. B. Obrecht u. Godendag (Bonadies), so kommt das daher, daß man eine Zeit lang berechtigt war, die Niederlande zu Teutschland zu rechnen. Es wäre ganz gegen das Wesen der Teutschen, wenn sie sich nicht bald mit diesen harmonischen Grübeleien beschäftigt hätten. Sie thaten es, brachten es früh genug zu guter Fertigkeit, ohne daß dadurch die Liebe zum vaterländischen Volksgesange beeinträchtigt wurde. Die ausgezeichneten Cantoreien Teutschlands brachten nicht erst im 16ten, sondern schon im 15ten Jahrhundert allerlei künstlichen Figuralgesang, besonders Motetten (s. d.) zu Gehör. Unterdessen war auch die Orgel (s. d.) von einem Teutschen durch die Erfindung des Pedals zu einem wahrhaften Riesenin strumente umgeschaffen worden. Der Erfinder ist Bernhard der Teutsche (s. d.), über dessen Person und Lebensverhältnisse genauere Untersuchungen anzustellen sind, um völlig damit ins Klare zu kommen. Wenn aber die Erfindung des Pedals nach Aller Angabe (Wenige ausgenommen, die sie noch irriger um ein Decennium früher setzen) 1470 angegeben wird, so haben wir in der Leipz. allgem. mus. Zeitung dargethan, daß sie wenigstens um 20 bis 30 Jahre früher gesetzt werden muß. Von jetzt an erreichte die Tonkunst in unserem Vaterlande eine solche Höhe, daß sich Teutschland immer ausgezeichneter mit jedem andern Volke messen konnte, ja im Choral hat es alle Länder weit überflügelt. Die weite Verbreitung und

große Veredlung des Choralgesanges haben wir vorzüglich der eifrigen Liebe und Dichtungskraft Luthers zu verdanken, der die Musik nicht nur selbst in seinem Hause übte, sondern auch mit den vorzüglichsten Componisten seiner Zeit in genauer Verbindung stand und durch Rath, That und Aufmunterung die Tonkunst in Kirchen und Schulen zu heben und immermehr zu Gottes Ehre und der Menschen Nutz zu verherrlichen strebte. Sein umsichtiger Geist, wie wir bereits an einem anderen Orte sagten, wußte mit sicherem Takte die vorzüglichsten Choralmelodieen dem Schatze der böhmischen Brüdergemeinde zum Besten der neuen Kirche zu entlehnen und diese nicht harmonisirten von teutschen Meistern harmonisiren zu lassen, wodurch ihre Kraft um das Doppelte stieg. Völlig neue wurden von ihm und von andern Tonmeistern gedichtet, so daß das 16te und 17te Jahrhundert die schönsten Choralmelodieen unter den Teutschen hervorgebracht hat, die überhaupt nur vorhanden sind. Diese Choralmelodien gehören zu den erhabensten Blüthen unserer teutschen Kunst, die nirgends übertroffen worden sind und wohl niemals übertroffen werden. Die Einflüsse derselben auf das Volk waren so bedeutend, daß man selbst in Rom von Seiten der katholischen Kirche sich dadurch veranlaßt sah, die liturgischen Gesänge der römisch-katholischen Kirche einer ernstlichen Verbesserung zu unterwerfen, zu deren Ausführung auch Palestrina mit berufen wurde. Dennoch erreichte man damit bei Weitem nicht, was in Teutschland mit diesen einfachen, aber seelenvollen Choralmelodieen gewirkt wurde. Fast jeder Cantor verstand es, seine Choral- und seine Kirchenmusik gründlich zu schreiben u. hielt es für eine Verpflichtung, die sein Amt mit sich brachte. Die meisten wurden einzig und allein zu Gottes Ehren und der Gemeinde Frommen erfunden u. bearbeitet, nicht um zeitlicher Ehre willen. Daher kommt es, daß wir die köstlichsten Kirchen-Melodien besitzen, von denen wir mit Gewißheit die Namen ihrer Verfertiger anzugeben trotz vielfacher Mühe kaum im Stande sind; bei nicht wenigen, deren Componisten wir zu kennen glauben, wird immer noch die Frage bleiben, ob wir nicht einen späteren Bearbeiter derselben mit dem Erfinder der Melodie verwechseln (s. Choral). Die Notendruckereien, die von 1520 an in verschiedenen Städten der Niederlande, Frankreichs und Teutschlands, nach dem beweglichen Typendrucke des Ottavio Petrucci, nach und nach entstanden, waren gleichfalls der Verbreitung der Kunst von großem Nutzen. Schon in dem letzten Viertel des 15ten Jahrhunderts hatten sich in Teutschland vor Vielen Adam de Fulda, der auch als musikalischer Schriftsteller sich bekannt machte, Stephan Mahu und Hermann Finck als Componisten ausgezeichnet. Einer der vorzüglichsten Orgelspieler war damals Paul Hoffheimer in Wien. Organisten u. Sänger standen damals in größeren Ehren, als die Instrumentisten, die auch eine eigene Zunft der Stadtpfeifer oder Kunstpfeifer bildeten. Dennoch fing die Instrumentalmusik sich schon zu vervollkommnen an, absonderlich in Teutschland, wo sich bereits manche Virtuosen der Instrumente hervorthaten, z. B. Conrad Paulmann (s. diese Männer unter ihren Namen). Seitdem nun in Augsburg, Leipzig, Nürnberg und Wittenberg der Notendruck eifrig betrieben wurde, standen immer mehr tüchtige Componisten unter uns auf, deren Arbeiten keinem einzigen Volke etwas nachgaben, ob sie gleich größtentheils von den Ausländern noch nicht beachtet, ja nicht einmal von den vornehmsten Höfen ihres Vaterlandes gebührend aufgemuntert wurden. Die Namen Benedict Ducis, Sixtus Dietrich, Adam Renner, Hulderich Brätel, Thomas Stolzer, Martin Agricola, Jos. Stahl, Jos. Walther, Ludwig Senfl u. v. a. sind berühmt und dürfen sich mit jedem ausländisch Berühmten jener Zeit messen. Ueber die Verdienste dieser ge-

nannten Männer haben wir uns hier nicht zu verbreiten, nur können wir es uns nicht versagen, den von Luther seiner Motetten wegen sehr hoch geachtete Senfl gegen den Ausspruch eines neueren geachteten Schriftstellers in Schutz zu nehmen, welcher seine ausgeführteren Stücke nur den weniger gelungenen mancher niederländischen Meister an die Seite stellen und unbehülflich finden will. Dagegen müssen wir bekennen, daß wir ausgeführte Werke von Senfl besitzen, die zu den vorzüglichsten seiner Zeit gerechnet werden müssen. Ist ja vom Schwerfälligen die Rede, so ist dies den ausländischen Componisten jenes Zeitalters nicht minder eigen, als den teutschen. Etwas steif Großartiges war von den zu weit getriebenen Künsteleien der Niederländer überall noch übrig geblieben, nämlich in den ausgeführteren Werken, was aber doch auch, verständen wir nur noch jene Tonstücke mit voller Kraft des Gesanges vorzutragen, etwas fremdartig Erhabenes, gleichsam Gothisches in sich trägt. Nicht gewaltsam, sondern nach und nach änderte sich der Styl in Teutschland und in Italien. Wir führen nur unsern Jacob Gallus, Melchior Vulpius u. Michael Prätorius als Hauptchorführer an, die mit den allervorzüglichsten ausländischen Componisten in die Schranken treten können, ohne den geringsten Nachtheil. In der That fehlt diesen teutschen Männern nichts, als daß ihre Landsleute, weniger gemüthlich und still dankbar, eben so stark in die Posaune des Lobes, das manche Ausländer nicht selten bis ins Lächerliche übertreiben, blasen könnten, um ihr Licht nach Verdienst leuchten zu lassen auch für die Vielen, die erst aufgerüttelt werden müssen, ehe sie sehen und fühlen. Unglücklicher Weise kam nun der leidige 30jährige Krieg über unser Vaterland, der alle unsere Fluren, allen unsern Wohlstand nicht nur des bürgerlichen Lebens, sondern, so weit dies in Teutschland möglich ist, auch der Kunst vernichtete, wenigstens für die Welt, für das Wirken nach Außen. Denn im Grunde hatte sich die Liebe zur Kunst doch nur trauernd in die Stille zurückgezogen, wo sie in den Seelen der Unglücklichen tröstend und wirksam, obgleich verborgen fortlebte. Nur Eins, was sich in jenen Verheerungszeiten laut und mächtig machte, hatten wir davon: der Marsch wurde von den Teutschen gehoben und vor allen andern Völkern, eingreifend in das Wesen der Kriegskunst selbst, ausgebildet. Bis hierher hatte sich die Tonkunst der Teutschen, wie wir sahen, vorzugsweise an das Heilige und Kirchliche gehalten und sich darin mannigfach großartig erwiesen. Daneben war aber doch seit langer Zeit das teutsche Volkslied, der teutsche Tanz, namentlich der Schleifer und Länderer, für sich gegangen. Schwieg auch jetzt in der wüsten Zerstörung die Volkslust, so war doch die Liebe zum Heiligen in der Kunst nicht gänzlich entschlafen. Mitten in dem Jammer traten Anklänge alter frommer Kraft hervor, wurden aber kaum beachtet, nicht in Teutschland, der allgemeinen Noth wegen, nicht im Auslande, weil sich dort, namentlich in Italien, unterdessen eine andere Tonkunst, oder vielmehr eine weltliche Anwendung derselben den lebhaftesten Eingang verschafft hatte. Die Oper (s. d. u. italien. Musik) hatte sich dort gebildet und an den Fürstenhöfen den lebhaftesten Antheil gewonnen. Selbst durch das Waffengeklirr und durch die Klagen deutscher Gauen hatte sich die Kunde davon Bahn gebrochen. Martin Opitz hatte Rinuccini's ersten Operntext, die Daphne, nachgebildet, Heinrich Schütz (Sagittarius), Capellmeister in Dresden, hatte sie componirt und seine Musik war zu einem Hoffeste auf der Dresdner Bühne 1627, nicht 1628, aufgeführt worden, was wir in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1834 S. 837 unwiderleglich bewiesen haben. Es ist also der Anfang des Opernwesens in Teutschland viel früher zu setzen, als man noch vor Kurzem glaubte. Daß sich aber die Veröffentlichung der Oper

während des Krieges weder rasch noch ungehindert unter uns verbreiten konnte, braucht keiner weiteren Erinnerung. Der Wuth des Kampfes haben wir es zuzuschreiben, daß bis jetzt von Schützens Musik dieser Oper nichts bekannt gemacht wurde, so viel Anziehendes auch eine Vergleichung der italienischen u. teutschen Opernweise aus jener Zeit für alle Künstler haben müßte. Wir fahren fort, nach ihr zu suchen. Weil man anfangs in Italien die Opern als Verherrlichung der Hoffeste gebraucht und für glänzende Ausstattung gesorgt hatte, so ahmten auch teutsche Höfe nach dem Kriege dies nach. Allein anstatt teutsche Künstler dafür anzustellen und zu entflammen, hielt man sich, wie es in Teutschland nicht ungewöhnlich geschieht, an Italien, holte sich von dort nicht blos die Musik der Opern, sondern auch italienische Capellmeister, Sänger und selbst Musiker für Instrumente. Man war für diese italienische Musik so eingenommen, ob sie gleich noch nicht ausgezeichnet war, daß an den Höfen nichts Teutsches in Gunst kommen konnte, bis es italienischen Vorbildern nachgeahmt erschien, wozu sich Viele nicht entschließen wollten. Wer jedoch an Höfen sein Glück machen wollte, mußte sich bequemen. In Wien und Berlin nahmen die Fürstenhäuser selbst an Aufführungen italienischer Opern thätigen Antheil, wobei freilich kein Anderer, als ein Hoffähiger, mit Ausnahme der benöthigten Musiker, zugelassen wurde. Welchen Vortheil Italien an äußerlichen Glücksgütern u. selbst dadurch an musikalischem Emporstreben hatte, gestehen unbefangene Italiener selbst zu. Der teutsche Künstler wurde also zwar in dieser Kunstsphäre eine Zeit lang von den eigenen Landsleuten und von ihren eigenen Herren zurückgesetzt, allein unterdrückt konnte er nicht werden, nicht einmal in der Oper. Während die Italiener Ursache hatten, die Pracht, die das italienische Hoftheater in Dresden, die italienischen verdunkelnd, sehen ließ, zu beneiden, traten namentlich in Sachsen Männer auf, die sich so gewandt und klug in die beliebten Weisen Hesperiens zu fügen wußten, daß sie von Italien selbst sich Bewunderung verdienten. Es kam so weit, daß man in der musikalischen Halbinsel alle ausgezeichnete teutsche Componisten Sachsen nannte, vorzüglich seit Hasse (s. d.), der sich auch auf diesem Wege berühmt machte. In Hamburg hatte sich unter Anderen Reinhard Kayser als Operncomponist ausgezeichnet. Die Zahl seiner Opern ist so groß, daß er hierin alle Opern-Componisten übertrifft; aber auch an Erfindungskraft überragt dieser von seinen Landsleuten selbst nicht gebührend gewürdigte Meister in seinen meisten Leistungen den damals über alle Maaßen gerühmten und fürstlich belohnten Lully. Teutschland hat sich auch auf diesem Felde immer mehr gehoben, während Italien immer tiefer gesunken und jetzt fast bis auf nichts zurückgegangen ist. Welchen Gang diese Kunstangelegenheit genommen und welche Namen wir hierin aufzuweisen haben, gehört unter die Geschichte der Oper, wohin wir verweisen. Seit dem 18ten Jahrhundert hat sich unter dem Kaiser Leopold und seinen Nachfolgern die Kirchenmusik in guter Höhe erhalten u. der Cammerstyl fing an sich zu bilden. Carl VI. unterhielt unter den berühmten Capellmeistern Fuchs und Caldara ein Orchester von 100 Sängern und mehr als 300 Instrumentalisten. Hauptsächlich wird die Kirchenmusik als vortrefflich gerühmt, auch die Orgelspieler Franzberger und Buxtehude groß genannt, der Choral wurde herrlich vorgetragen und die Oper wurde dort eigenthümlich teutsch, was freilich von den neuesten Zeiten nicht zu rühmen ist. Unter Maria Theresia hob sich die Tonkunst fast noch höher. Sie selbst war Kennerin, gebildet von dem trefflichen Clavierspieler Wagenseil. In Sachsen blühete die Musik nicht minder, in Verschiedenem noch großartiger. In Dresden hatte sich eine Capelle gebildet, die ihres Gleichen

suchte. Man gedenke nur der Namen Bach, Händel, Hasse, Homilius, Hiller, Naumann, Schweitzer, Benda, Wolf, ohne der Neuesten hier noch zu erwähnen. In Berlin erhob sich die Tonkunst seit Friedrichs des Großen Zeiten. Man kennt Graun, Quanz, Benda, Marpurg, Kirnberger, Schulz, Fasch, Reichardt, Himmel ꝛc. An den allermeisten Höfen, in allen großen Handelsstädten, selbst in kleinen machten sich Orchester und Sänger berühmt. — In der Kirchenmusik stand im Allgemeinen Teutschland am höchsten und gewaltigsten, mindestens seit Palestrina's Tode. Nichts kommt der seelenvollen Innigkeit, der ergreifenden Charakterstärke und der tiefen Harmonie-Verknüpfung gleich, welche teutsche Meister in ihren Hauptwerken der Welt zum Staunen übergaben. Man betrachte nur Stölzel's gemüthvolle Klarheit in seinen Fugen und den meisten seiner übrigen Kirchenwerke; Seb. Bach's völlig unübertreffliche H-moll-Messe, seine Passion nach dem Fr. Matthäi und Anderes; Händel's Oratorien, Homilius und Anderer Meister-Motetten u. s. f. Allerdings hat der Sinn für das Heilige in neueren Zeiten auch in Teutschland abgenommen; allein ausgestorben ist er keineswegs, weder für größere Arbeiten, noch für sinnig kleinere. Immer noch ragt die heilige Musik der Teutschen über die gleichzeitige anderer Völker in jeder Art hoch empor. Erinnern wir uns in größeren Werken nur an Feska, Schicht, Spohr, Eybler, Tomaschek, Frdr. Schneider, B. Klein u. A. Daß hingegen die neuere fromme Musik auch unter uns mit der alten nicht auf derselben Stufe des Ernstes und einer vollkommenen Hingebung der Seele Stand gehalten hat, liegt zu sehr im Wesen der Zeit, als daß der Künstler, immerhin doch ein Sohn der Zeit, nicht mehr oder weniger den Stempel derselben tragen sollte, wäre es auch nur in anscheinenden Kleinigkeiten, in gefällig weltlicheren Wendungen oder in Nachahmungen des Alten, die durch eine gewisse versteifte Förmlichkeit das Gemüth nicht rein ansprechen, weil sie nicht rein aus dem Gemüthe kamen, sondern von der Kunst gesucht werden. In jeder anderen als in dieser kirchlichen Hinsicht, deren goldene Periode früher zu setzen und deren Wiederaufblühen von Hoffnung und Zukunft neu zu erwarten ist, hat die teutsche Tonkunst seit 1780 etwa ihre höchste Blüthe erreicht. Etwas früher als die teutsche Dichtkunst ihren höchsten Flor offenbarte, zeigte sich die Musik in ihrer ganzen Herrlichkeit u. scheint seitdem mit ihr Hand in Hand zu gehen. Jos. Haydn trat auf, mit ihm das recht und schön gearbeitete Quartett und die große Symphonie. Sein gemüthlicher, freundlich-humoristischer Geist schuf in seiner Weise so Großes, Sinniges und fein Heiteres, daß ihm hierin kaum irgend ein Anderer gleich kommen mag. Mit der angenehmsten Unterhaltung ist zugleich tiefer Gehalt verbunden. Wer seinen Weg zu gehen versuchte, lernte wohl, hatte er Anlage, die Menge leicht zu unterhalten, aber das Tiefe und Innere ging ihm ab, z. B. Pleyel. Mozart trat auf in Quartetten und großen Symphonien u. betrat den Pfad des menschlich Erhabenen, kunstreich Geistvollen, so daß in seiner Weise Niemand ihm gleichkommt, so Viele ihm auch nachstrebten. Mozart hat seinen Pfad für sich selbst hierin so vollendet, daß auf diesem Pfade kaum für einen Anderen noch etwas Anderes, als eine allgemeine Kunstbildung, nur kein eigenthümlich neu Geschaffenes zu erlangen seyn dürfte. Der Meister erfüllt sich selbst viel zu gewaltig. Allein, weil in ihm überall das erhabene Menschliche vorleuchtet, so laufen neben dem seinigen noch mancherlei Wege, von welchen aus Mozart als vorzügliches Musterbild gesehen werden kann, so daß er für Jeden, der lernen will, das zugänglichste Vorbild bleiben wird. Nach ihm glänzte Beethoven, von Beiden gebildet, Beide verstoßend und im Fluge seiner Kraft eine ganz andere Bahn

verfolgend. Auch er zeigte seine Gewalt in Quartetten und Symphonien, allein von Bergen zu Bergen schreitend (s. Beeth.). Diese 3 Heroen der Tonkunst, denen keine andere Nation einen gleichen an die Seite zu setzen hat, trieben unsere Orchestermusik auf eine solche Höhe, daß sie kaum höher hinaufzuschwingen ist, wenn der Vortheil nicht vom Nachtheil verschlungen werden soll. Alle 3 fanden aber auch die Leistungen unserer teutschen Orchester in vielen vortrefflichen Capellen bereits so ausgebildet, daß ihre bedeutenden Forderungen nicht unbefriedigt blieben. Unsere Instrumentalisten waren auch in Wahrheit nicht auf einmal auf diese Höhe hinaufgeschraubt worden, im Gegentheil waren ihnen von Bach's Zeiten an, nicht blos von Joh. Seb., sondern auch von Phil. Emmanuel bedeutende Erhebungen vorgehalten worden. Die Symphonien in ihrer ganzen Herrlichkeit sind unser, sind teutsch; ja es scheint, als ob diese 3, von denen Jeder einen besonderen völlig ausgefüllten Zirkel innerer Eigenthümlichkeit für sich beschreibt, diese Sphäre so abgeschlossen hätten, daß jeder neue Versuch in einen dieser 3 Ringe unserer Tongewaltigen fallen müßte. Daß es aber dennoch nicht unmöglich ist, auch nach ihnen im Fache der Symphonie noch Großes zu leisten, beweisen Kalliwoda mit seiner ersten und dritten Symphonie, und L. Spohr mit seiner „Weihe der Töne". Im Beethoven Aehnlichen hat sich vorzüglich in 3 Ouverturen Felix Mendelssohn-Bartholdy geistvoll gezeigt; es sind dies bekanntlich: der Sommernachtstraum, Meeresstille und glückliche Fahrt, u. die Hebriden oder richtiger die Fingalshöhle. — Wunderbar ist es, daß diese 3 kurz auf einander folgenden Heroen teutscher Tonkunst sich nicht allein in allen Arten hochgehobener Instrumentalmusik mächtig eingreifend bewährten, sondern auch in Vocaldichtungen. Auch hierin sind sie für sich selbst stehend in abgeschlossener Eigenthümlichkeit. Betrachten wir sie zuvörderst im Allgemeinen in ihren heiligen oder kirchlichen Werken, worin sie sich gleichfalls eine neue Bahn, von der alten völlig verschiedenen, brachen. Jos. Haydn ist in seinen Messen so heiter, so freundlich kindlich, zuweilen, bei aller Schönheit der Musik an sich, so spielend, daß wir seinen Bruder Michael in diesem Punkte vorziehen. Dagegen ist sein Oratorium „die Schöpfung" von einer solchen Kraft und Herrlichkeit, daß wir es unvergänglich nennen müssen; den Chor „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" übertrifft an Macht und Freude des lobsingenden Geistes Nichts in der Welt. Mozart schuf prachtvolle Hymnen zum Preise der Gottheit und sein Requiem hat Erhabenheiten, die unvergänglich sind. Beethoven zeigt sich auch hierin romantisch, seltsam groß, anstaunenswerth, aber kaum so fromm, als es das christliche Gemüth wünschen muß, so hoch auch übrigens seine Messe stehen mag. Ist übrigens durch einige der geistlichen Werke dieser 3 Tonhelden, namentlich durch die heitersten, fast etwas tändelnden Sätze mehrerer Messen von Jos. Haydn, durch einiges Instrumentale selbst im Mozartschen Requiem u. durch Beethovens zu weltliches Oratorium „Christus am Oelberge" eine nicht geringe Vermischung der Style in neuerer Zeit immer mehr Sitte geworden, so daß die Grenzlinien, auch die ästhetisch nothwendigen, kaum mehr beachtet werden, so ist das nicht die Schuld dieser großen Beförderer hoher Kunst, sondern unbedingt zufahrender Nachahmer, die im Jugendtraume das Revolutionäre ohne Ueberlegung sogleich für das Kräftige und zum Bessern Führende halten, worin sie sich selbst täuschen, ob ihnen auch die größtentheils gleichgestimmte Menge in der Gegenwart auf kurze Zeit noch so sehr beistimmen mag. — Trotz diesen zufälligen, wir möchten lieber sagen in geringeren Seelen nothwendigen Nachtheilen, die von der einen Seite durch die überschwengliche Gewalt dieser 3 Männer über ihre Jünger kamen, ist dennoch der Gewinn

für die Kunst im Ganzen um so viel größer, daß wir ihn vor der Hand noch unübersehbar finden. — Was sollen wir noch sagen, wenn wir sie auch als Operncomponisten betrachten? Zeichnete sich auch Haydn in dieser Musikgattung nicht aus, so thaten es die beiden Anderen um so höher, so unvergleichlich, daß abermals kein Volk der Erde einen Don Juan u. einen Fidelio ꝛc. aufzuweisen hat. Carl Maria v. Webers Freischütz darf hier wenigstens dem Namen nach nicht übergangen werden, wenn wir uns gleich die Darstellung des teutschen Opernwesens für einen anderen Artikel aufbehielten. Nur erwähnen müssen wir in einer allgemeinen Uebersicht des Zustandes der gesammten Tonkunst unseres Vaterlandes, daß namentlich seit Beethovens genialer Wirksamkeit die Orchesterparthie auch in den Opern unserer jetzigen Componisten zu geräuschvoll geworden ist, den Gesang zu sehr unterdrückend. Ist das auch in Teutschland, wo die Instrumentalmusik verhältnißmäßig immer am meisten ausgebildet wurde u. ein gewisses Uebergewicht behauptete, weit natürlicher, als hauptsächlich in Italien, wo jetzt der Lärm noch weit ungeheurer und fast gänzlich nichtssagend ist, so müssen wir doch wünschen, daß man sich hierin mäßigen und einem reineren Geschmacke Raum lassen möchte. Das Weitere s. unter Oper. An diesem Uebel sind, außer mißverstandener Nachahmung, am meisten die vielen Virtuositäten der Instrumentalisten Schuld, die gern ihrer Art gemäß beschäftigt seyn wollen. Es ist ein Hauptübel unserer Zeit, daß Niemand mehr dienen u. gehorchen, sondern immer herrschen will, ohne zu bedenken, daß ein rechtes Herrschen das Dienen u. Sichunterordnen an guter Stelle bedingt. Nirgends sind wohl der Virtuosen so viele als in Teutschland. Es giebt nur sehr wenige Instrumente, die jetzt nicht zu concertirenden Sätzen oder auch zu eigentlichen Concerten benutzt würden. Selbst der Contrabaß ist nicht davon ausgenommen. Die Fertigkeit hat sich seit etwa 30 Jahren außerordentlich vergrößert, so daß jetzt beinahe unglaubliche Schwierigkeiten überwunden werden und zwar nicht selten mit einer Sicherheit und Vollendung, daß man darüber staunen muß. Eine Menge Dilettanten leisten jetzt in dieser Hinsicht so Bedeutendes, daß ein Virtuos, der nicht die Bewunderung der Zuhörer zu erregen versteht, keiner guten Aufnahme sich erfreuen würde, wären auch Ton u. Vortrag im Einfachen noch so schön. Das Glänzende und Prangende, ja mancherlei Seiltänzerkünste sind so nothwendig geworden, daß jeder Virtuos, der sich hervorthun will, dem Mechanischen der Kunst die größten Opfer bringen muß. Ist nun freilich auch der Unterricht in der letzten Zeit vielfach verbessert worden, so gehört doch immer anhaltender, angestrengter Fleiß dazu, sich bis zur Virtuosität auf irgend einem Instrumente empor zu arbeiten. Und dennoch haben wir sogar eine nicht geringe Anzahl Kindervirtuosen, die größtentheils von überspannten Aeltern und schmeichelsinnigen guten Freunden, auch wohl von bezahlten Nachrichtgebern bis in den Himmel erhoben, dadurch verdorben und zu leerköpfigen Virtuosen gemacht werden. Vortheil und Nachtheil gehen also auch hierin, wie fast überall, Hand in Hand. Von der einen Seite können wir jetzt allerdings unsern Orchestern Dinge zumuthen, die sonst für unmöglich gehalten worden wären. Wir sind so weit, daß sogar nicht selten in kleinen Städten vom Cantor, Stadtmusikus und den Dilettanten der Stadt und der Umgegend Beethoven's Symphonien und große Gesangwerke recht gut, zuweilen im Verhältniß außerordentlich aufgeführt werden. Haben wir also dem ausgebreiteten Virtuosenthume von der einen Seite die höchsten Genüsse der phantasiereichen teutschen Instrumentalmusik namentlich zu verdanken, so sind wir auch auf der andern nicht selten in den Nachtheil versetzt worden, eine Menge leeren Klingklang mit anhören zu

müssen in Potpourris, Variationen u. dergl., die nur die Gewandtheit des Solospielers zu zeigen beabsichtigen, aber keine Musik. Das Uebel wird noch dadurch größer, weil jeder Virtuos, ja jeder fleißige Dilettant sich jetzt so viel Fertigkeit im Theoretischen erlangt hat, daß er sich selbst etwas zusammen zu componiren versteht, was er dann auch vorzugsweise öffentlich zu Gehör bringt, mag es auch mit dem innern Gehalt des Versuches noch so gering aussehen. Ferner muß es auch bei so hoch gesteigerten Anforderungen an mechanische Geschicklichkeit nicht Wenige geben, die im anhaltenden Ueben derselben das wahrhaft Geistige der Tonkunst und die zur Kunst nothwendige anderweitige Bildung vernachlässigen. Es kann daher kaum fehlen, daß eine nicht kleine Zahl von Musikern nur zu Spielmaschinen werden. Das ist unvermeidlich. Dennoch hat sich die teutsche Tonkunst nicht nur außerordentlich verbreitet, sondern sie hat sich auch im Ganzen bedeutend gehoben und wird es noch mehr, da man immer allgemeiner das Nachtheilige begreift und fühlt, was durch ein zu häufiges Concertgeben über uns gekommen war. Seit einiger Zeit wollen die leeren Klingklangssätzchen in Variationen nicht mehr ansprechen und die Concertirenden sind genöthigt auf Gehaltvolleres zu denken. Die Instrumente haben aber um des Concertspiels willen allerlei sogenannte Verbesserungen sich gefallen lassen müssen, die zwar die Leichtigkeit des Spiels beförderten oder dem Instrumente einen größeren Tonumfang geben: sie haben aber dadurch größtentheils ihre eigenthümliche Klangfarbe verloren, welche man auch schon jetzt mit großem Fleiß wieder herzustellen beflissen ist, wovon sich viel erwarten läßt. Auch ist bei allem Streben der Zeit nach Auffallendem der Sinn für das Einfache in der Kunst unter uns durchaus nicht verloren gegangen. Das beweisen unsere teutschen Lieder. Kein Volk kann sich hierin mit dem teutschen messen, weder dem Reichthume, noch der Mannigfaltigkeit und der Innigkeit nach. Am nächsten, wenigstens in einigen besondern Arten, stehen uns die verwandten Engländer und Scandinavier, doch auch diese nur sonst und nicht in so verschiedenartiger Richtung. Tiefer Sinn, gemüthliche Heiterkeit, sanfte Wehmuth, sinnige Klage, drückender Schmerz, hehre Wahrheit, fester Glaube und treue Kraft spricht sich in häuslichen, kirchlichen u. Volksliedern würdig und ergreifend aus. Wir besitzen in diesem Fache so viele Dichter und Componisten, daß wir in einer allgemeinen Uebersicht unserer teutschen Tonkunst die Angabe der vorzüglichsten unter den Artikel Lied verweisen müssen. Es giebt nur selten eine Gegend, wo nicht auf jedem Dorfe gesungen wird. In neueren Zeiten haben sich auch die Liedertafeln seit 1809 wieder geltend gemacht, denn wir haben schon frühere Einrichtungen der Art in Teutschland gefunden, nur daß sie seltener waren. Jetzt haben diese Männervereine so sehr um sich gegriffen, daß es keine einigermaßen angesehene Stadt, ja wenige kleinere Städte geben mag, wo nicht eine Liedertafel in's Leben getreten wäre. Man hat sogar angefangen, Provinzial-Liedertafeln jährlich einmal zu halten, während die städtischen jeden Monat gehalten werden (s. Liedertafel). Große Singschulen, z. B. in Leipzig, Dresden u. s. w., Singakademien z. B. in Berlin, Frankfurt a. M. u. s. w., Singkränze und Singgesellschaften aller Art sind reichlich; selbst Schullehrer-Vereine und Gesangverbindungen auf den Dörfern haben sich gebildet und sind im Zunehmen. Für Seminare zur Bildung der Schullehrer auf dem Lande ist sattsam gesorgt und Singunterricht ist zur Nothwendigkeit in den allermeisten Dorfschulen geworden; Conservatorien der Musik haben wir bis jetzt nur in Prag und Wien (s. d.), deren Thätigkeit großen Fortgang hat. Wir haben Hoffnung, mehrere zu erhalten. Auch an förmlich angestellten

Professoren der Musik an Universitäten besitzen wir bis jetzt keinen Ueberfluß, fühlen dagegen den Mangel so lebhaft, daß auch wohl dafür von unseren Regierungen gesorgt werden wird. Lehrer der Musik sind überall zahlreich, namentlich Privatlehrer, wenn auch nicht immer gute, weil Mancher diesen Weg nur um der Nahrung willen einschlägt. Dennoch hat sich sogar der künstliche oder Bravour-Gesang, wenn auch noch nicht so sehr als z. B. das Pianofortespiel, überaus verbreitet und gehoben. Seit der Dem. Häser bis zur Unger und Heinefetter haben viele unserer Theatersängerinnen sogar in Italien, das selbst in der Gesangskunst zu sinken scheint, des lebhaftesten Beifalls sich erfreut und viele werden noch heute daselbst in großen Ehren gehalten (s. Sänger und Sängerinnen). Unsere großen deutschen Musikfeste (s. d.) traten durch den damaligen Cantor Bischoff (s. d.) in Frankenhausen schon 1804, also früher als die schweizerischen, die 1808 begannen, in Thätigkeit, wurden seit 1810 immer großartiger und verbreiteter, bestehen auch noch bis heute. Nach den thüringischen Musikfesten bildeten sich verschiedene große Vereine für dergleichen große Unternehmungen, als der niederrheinische seit 1817; der Elb-Musikverein seit 1825; der thüringisch-sächsische seit 1829 (scheint nicht regelmäßig fortzuwirken); der oberrheinische seit 1830; Schlesien hat mehrere große Musikfeste gefeiert, auch die Lausitz; Wien gab mehrere sehr zahlreiche, auch Quedlinburg, Nürnberg und Hamburg. In Stuttgart findet am Todestage Schillers ein deutsches Liederfest statt u. ein anderes am 2ten Pfingsttage ehemals regelmäßig zu Eßlingen, jetzt wechselsweis an anderen Orten, welches von Männern im Freien gefeiert wird. Männergesangfeste sind seitdem in Jena, Weißenfels, Zerbst und Potsdam mehrere gehalten worden. Man hat auch vorzüglich in Schwaben nach dem Vorbilde mehrerer reformirten Schweizergemeinden den vierstimmigen Choralgesang einzuführen angefangen, was jedoch, nach unserer Ueberzeugung, zum Glück noch nicht allgemein geworden ist, auch schwerlich werden wird. In der Kunst des Orgelspiels übertrifft Teutschland noch immer alle anderen Länder und unsere Theoretiker stehen fortwährend in allen Ehren bis auf Gottfr. Weber, Marx, Schilling. Für die Akustik hat Chladni, Prof. Weber, Pellisov und Scheibler Ruhmwürdiges geleistet, und unsere Geschichtforscher der Tonkunst gehören zu den besten (Kiesewetter) und stehen, am bescheidensten gesprochen, denen anderer gebildeter Völker wenigstens in keinem Punkte nach. Die eigentliche Philosophie der Kunst, eine besondere Aesthetik der Tonkunst ward in neuester Zeit von Schilling u. Hand bearbeitet, u. sie haben dadurch auch hierin Teutschland den Vorrang vor allen anderen Ländern erworben. Ebenso hat ein Buch wie dieses nur Teutschland aufzuweisen, und es ist ein schöner Zeuge seines außerordentlichen Kunstfleißes. Instrumentenmacher aller Art, besonders Pianoforte-Fabriken und Orgelbauer (Schiedmaier, Graff, Walker ꝛc.), nehmen immer mehr zu; an neuen Erfindungen fehlt es nicht und von Verbesserungen bekannter Instrumente ist vielfach die Rede. Nur die Guitarre ist nicht mehr so gewöhnlich, wie vor einiger Zeit. Die Harfe hat in Deutschland immer noch nicht so einheimisch werden wollen, als es zu wünschen wäre. An Zeitschriften für Musik haben wir mehr Ueberfluß als Mangel, was um so mehr als ein Zeugniß für allgemeine Liebe und Verbreitung der Tonkunst angesehen werden muß, weil fast alle Unterhaltungsblätter, ja sogar politische Zeitungen Musikgegenstände nicht ausschließen; sie halten es für nöthig, selbst wenn sie nichts davon verstehen. Sind nun auch in unseren neuesten Zeiten von einigen großen Talenten die verschiedenen Arten der Tondichtungen in einander gemischt worden; hat sich auch die Liebe zum so-

genannt Romantischen mehr in eine Sucht nach Stechendem, Einschneidendem und Sonderbarem verwandelt, was Betäubung und Verwirrung für Begeisterung zu nehmen beliebt, so ist dies doch mehr einer gewissen krampfhaft schreienden, unerfahrenen und anmaßenden Jugend beizumessen, als dem teutschen Volke, das sich lachend von dergleichen Ueberspannungen unterhalten läßt, in der Kunst selbst aber immer weiter aufwärts schreitet, gehoben von einer großen Anzahl tüchtig gebildeter Künstler und Kunstverständiger, so daß wir gewiß sind, es werde diese Krise sehr bald zum Gewinn des Ganzen vorüber gegangen seyn, denn die Allgemeinbildung steht unter uns zu hoch, als daß davon etwas zu befürchten wäre. Immerhin behauptet Teutschland in der Tonkunst unter allen Völkern seit lange den ersten Rang der ihm auch von einsichtsvollen Ausländern selbst nicht mehr abgesprochen wird. Was zu bessern ist, und es ist zu bessern, das wird von Teutschland ausgehen. G. W. Fink.

Teuber, s. Tayber und Teyber.

Tevo, Zaccaria, mit dem Zunamen Saccensis, Verfasser des immer sehr geschätzten Traktats „Musico Testori", war Franciskaner-Mönch, Baccalaureus der Theologie u. Magister der Musik zu Venedig, geboren 1657, und starb 1725. Jener Traktat erschien zum erstenmale 1706, ist nachgehends aber noch öfter abgedruckt worden.

Text. Wenn wir in der Musik von einem Text u. Texten reden, so verstehen wir darunter die Worte, welche zur musikalischen Composition bestimmt sind und gesungen werden, also das eigentliche Gedicht einer Vocalmusik. Ein solches Gedicht nun, das in Musik gesetzt werden soll, muß vor allen Dingen lyrisch, d. h. im weitesten Sinne des Worts seyn (s. Lyrisch), es muß fähig seyn einer ächt musikalischen Behandlung und Einkleidung. Zu diesem lyrischen kann alsdann noch ein anderer Charakter treten, oder das Lyrische selbst sich in einer gewissen Tendenz hervorthun, wodurch die Art der musikalischen Behandlung bestimmt wird. Ein Opern-Text, von welchem schon unter seinem besondern Artikel die Rede war, ist lyrisch, aber auch dramatisch zugleich; das Oratorium (s. d.) schließt neben dem Lyrischen zugleich das Kirchliche und Dramatische in sich. Diejenigen Texte, bei welchen das lyrische Princip am meisten herrschend, ja fast in einer alleinigen Geltung hervortritt, sind die Liedertexte (s. Lied). Eine lesenswerthe Abhandlung hierüber findet man in der „Cäcilia" Bd. 18 pag. 1 ff. von Kahlert. Daß es ziemlich in allen Zeiten im Ganzen nur wenige Dichter gegeben hat und giebt, welche wahrhaft musikalische Texte zu schaffen verstanden, ist bekannt, und daher das höchst verschiedene Schicksal, das die Vocalcompositionen gegenüber von den Instrumentalcompositionen unserer gefeiertesten Tonsetzer machten. Gedichte von reiner Verstandesrichtung belebt kein musikalisches Element, u. sie nehmen sich aus in dem Tongewande wie eine Gypsbüste im reichen Farbenschmuck. Göthe war weit musikalischer als der begriffsstarre Schiller. Tiek und Schlegel waren, in der Ueppigkeit ihres Romanticismus, nur allzu musikalisch und ließen dem Tonsetzer fast gar keinen Spielraum mehr für ihre Ideen. Sie brachten auf zu verschwenderische Weise dem Tone fast allen Gedanken zum Opfer, und das will die Musik des Textes nicht, sondern daß in der Fülle des Gedankens auch die Kraft des Gefühls sich offenbare, ist ihr Gesetz. Novalis u. Eichendorff zeichneten bessere Bahnen musikalischer Texte, u. Uhlands Lyrik bleibt Muster für alle neuere Poesie, aus welcher für unseren Zweck besonders noch Schwab, Hoffmann von Fallersleben und J. Moser hervorgehoben zu werden verdie-

nen. Sie scheinen weniger durch die Breite der Reflexion unsern Verstand, als durch die Lebendigkeit des Gedankens unser Herz erregen zu wollen, u. die Musik erhält somit reichen Stoff zu einer — wenn wir so sagen dürfen — tonplastischen Gestaltung. Dr. Sch.

Teyber, Franz und Anton, s. Tayber.

Teyber, Elisabeth, man findet sie auch Teuber, Täuber und Teuberin geschrieben, war die Tochter eines Violinisten in Wien, und eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts. Den ersten Unterricht im Gesange erhielt sie vom Capellmeister Hasse; nachgehends nahm sich die große Tesi ihrer an und vollendete ihre künstlerische Erziehung, wobei auch Haydn's Einfluß viel wirkte. 1768 machte sie eine Reise nach Italien. 1769 sang sie unter anderen auf den Theatern zu Neapel u. erregte großes Aufsehn. 1770 aus Italien zurückgekehrt, ging ihre nächste Kunstreise in den Norden. In Petersburg feierte sie Triumphe, wie nur erst wenige dramatische Künstlerinnen vor ihr. Doch litt auch ihre Gesundheit unter den Anstrengungen, welchen sie daselbst, um allen Aufforderungen zu öffentlichen Productionen zu genügen, ausgesetzt war, u. mußte sich mehrere Jahre alles Singens enthalten. Eine zweite Reise nach Italien war auch lediglich der Wiederherstellung ihrer Gesundheit gewidmet, und sie trat ungeachtet der großen Anerbietungen, welche ihr von vielen Seiten gemacht wurden, nirgends auf. 1784 machte sie den ersten Versuch wieder im öffentlichen Gesange. So gut derselbe ausfiel, so zeugte er doch immer von einiger Kränklichkeit, und diese verließ sie auch nie wieder. Ihr Todesjahr findet sich nirgends bestimmt angegeben; schwerlich aber hat sie den Anfang des jetzigen Jahrhunderts noch erlebt. O.

Thalberg, Siegismund, der jetzt so sehr berühmte Claviervirtuos und Componist für sein Instrument, wurde zu Genf am 7. Januar 1812 geboren, kam aber bald nach Wien, wo Sechter und Hummel seine Lehrer auf dem Pianoforte wurden, und er als Knabe schon durch Fertigkeit und Präcision im Spiele allgemeine Bewunderung erregte. Ein unermüdetes Studium, die gründlichste Ausbeutung aller seiner körperlichen und geistigen Anlagen, nur auf das eine Ziel bezogen, erhoben ihn dann zu immer höheren Stufen der Kunst, erschlossen ihm die geheimsten Tiefen der Virtuosität; und wenn es wahr ist, daß in neuester Zeit, wo der überschwengliche Dilettantismus den meisten Musikfreunden den Genuß am Clavierspielen verdorben, und Schnellunterrichtsmethoden, Maschinen und allerlei industriöse Sächelchen das Clavierspiel rein mechanisch gemacht haben, nur das wahrhaft Außerordentliche noch Anspruch auf jene laute Anerkennung machen kann, die an Enthusiasmus gränzt, so gehört Thalberg unbedingt zu diesen außerordentlichen Pianofortevirtuosen, welche den vollsten Beifall der hochgebildetsten und verwöhntesten Kenner verdienen. Kalkbrenner und Hummel zeichneten sich vornehmlich aus durch äußerste Correktheit, Glanz u. bewundernswerthe Fertigkeit; Moscheles und Herz, zum Erstaunen geschickt, gründeten ihren Ruf auf eine bezaubernde Eleganz und Vollendung des cantabeln Vortrags; Chopin imponirte durch eine überraschende Originalität und ein übermäßiges Schwelgen in barocken Figuren. So kam von 6 bis 10 Jahren zu 10 Jahren immer ein anderer Künstler, der durch neue, vorher nie gekannte glänzende Seiten des Clavierspiels eine gewisse Epoche bildete, und jenes ward erweitert und gesteigert zu einer Höhe, die zu überwinden nur das eigentlich Wunderbare noch die Kraft zu haben schien. Da traten Liszt und Thalberg auf, die Kunst ihres ganzen Jahrhunderts in die Schranken fordernd, und mehr noch als jener hat dieser mit der ungeheuern Kraft seines

Talents Alles überflügelt, was vor ihm und also bis zum heutigen Tage in der Kunst des Clavierspiels geleistet worden ist; hat verwirklicht den Schein, möglich gemacht durch dieselben Mittel, welche früher schon galten, was für unmöglich man hielt, und so gehoben den Glauben an das Wunderbare, das nur in dem Augenblicke der Begeisterung unserer Seele vorschwebt. Thalbergs Spiel ist weder correct noch blos präcis, nicht elegant und auch nicht brillant: das Alles, und wenn wir noch tausend Prädicate diesen anhängen, sagt viel zu wenig; sein Spiel ist wahrhaft colossal. Wer ihn mit verbundenen Augen hört, wird niemals glauben, daß der Flügel, auf welchem er spielt, ein bloßer Flügel ist: zu einer Orgel, und zu einer Orgel mit allen Vollkommenheiten u. ohne alle Unvollkommenheiten der gewöhnlichen Orgel gestaltet sich derselbe unter seinen Händen. So gewaltig ist der Geist, den er seinem Spiele einhaucht. Und dabei gränzt seine sogenannt praktische Fertigkeit an's Unglaubliche. Die geschicktesten Clavierspieler sagen, Thalberg müsse an jeder Hand ein Paar Finger mehr haben. Doch hat er nicht mehr als diese 5 und 10, aber er vermag Alles damit. Während neun davon die schwierigsten Variationen ausführen, spielt der kleine Finger der linken Hand das Thema mit der außerordentlichsten Präcision und Delikatesse. Dabei wird an dem Körper nicht das mindeste Zeichen gewahrt, daß es ungeheure Schwierigkeiten sind, welche er überwindet. Ungezwungen und leicht ist seine Haltung, und sein Anstand edel. Er tändelt mit den Schwierigkeiten. Die verwickeltste Notenfigur wird unter seinen Händen zur lächelnden Grazie. Spielend singt er durch sein Spiel. Alle Vortheile und Schönheiten der früheren Schulen und Systeme hat er, eine ganz eigene Epoche des Clavierspiels vorbereitend und bildend, in ein einziges System vereinigt. In Mitte der schwersten und schnellsten Passagen erklingen bei ihm oft sehr wirksame Melodien. Er bringt die verschiedenen Tonregionen des Claviers, welche wir sonst nur in einer Zeitfolge durchliefen, näher aneinander, und verbindet sie sogar in dem Umfassen des ganzen Ambitus durch einen äußerst künstlichen Mechanismus der Applicatur in einem Zeitmomente. Finger und Hände besitzen bei ihm und nach seiner Schule eine wahrhaft absolute Unabhängigkeit des Anschlags. Kurz Alles an ihm führt nur zum Zweck des Grandiosen, und faßt die eigentliche Natur des Claviers auf, nicht als Instrument für sich, als selbstständiges und charakteristisches Organ unsrer Seelenregungen, sondern, und dadurch sich hauptsächlich von allen anderen Schulen u. Richtungen der Claviervirtuosenkunst unterscheidend, in seiner Repräsentation der Masse. Thalberg ist durch u. durch und nach allen Seiten hin der Flügel ein Orchester im Kleinen, und jeder Finger ihm ein Instrument für sich. Ueber Wiens Gränzen hinaus trat sein Ruf vornehmlich erst 1830, wo er eine Kunstreise durch Deutschland machte. 1834 ward er zum Kaiserl. Oesterreichischen Cammervirtuosen ernannt, und als solcher excellirte er mehreremale während der Zusammenkunft des Kaisers Ferdinand mit dem Kaiser von Rußland und dem Könige von Preußen in Teplitz vor den Monarchen, die ihn auch mit reichen Geschenken und den schmeichelhaftesten Lobsprüchen überhäuften. Ende des Jahres 1835 machte er seine erste Reise nach Paris, u. sie gab seinem Namen alsbald auch einen europäischen Klang. Mit jedem neuen öffentlichen Auftreten erregte sein Spiel einen steigenden Enthusiasmus. Begriff man auch nicht ganz, wodurch er eigentlich sich von anderen Pianisten unterschied, so hörte man doch, daß er anders als die geschicktesten unter denselben spielte, denn er brachte Effekte hervor, von denen vorher Niemand auch nur eine Idee gegeben hatte. Es war etwas Großes, Ungeheures. Wie durch einen geheimnißvollen Zauber ber

schäftigte er das ganze Clavier, als ob er 5 oder 6 Hände habe. Wie gesagt, war das damals noch Alles, was man wußte, u. es war ein geschickter Augenblick für Liszt, öffentlich gegen Thalberg zu Felde zu ziehen. Doch wandelte sich die Wirkung seiner polemischen Schrift auch bald in ein Lächeln über die gekränkte Eitelkeit um, als das Publikum nach und nach aus dem enthusiastischen Taumel, in welche Th's heroischen Leistungen es versetzt hatten, zu einem ruhigeren Bewußtseyn wieder zurückkehrte und über die Sache selbst auch mehr ins Klare kam. Th. erhielt von dem König der Franzosen einen kostbaren Brillantring, und der Instrumentenmacher Erard, in dessen Hause er zum öftern gespielt hatte, schenkte ihm aus lauter Begeisterung einen schönen Flügel, den er auch nachgehends mit nach London nahm, wo er mehrere Monate hindurch die Herzen mit neuer Sensation erfüllte, und nach Wien, wohin er 1837 zurückkehrte, und welches ihm die zweite Vaterstadt geworden ist. Liszt hätte dankbar zu Th. aufschauen sollen, statt ihn anzugreifen, denn Thalberg nur war es, der ihn durch seinen Glanz mit Gewalt gleichsam aus seiner Einsamkeit in Genf hervorriß und auf die Bühne zurückführte, wo jetzt Lorbeeren für ihn sich wieder flechten. Wäre Th. nicht mit solcher Energie aufgetreten, der früher nur zu sehr gehätschelte Knabe Liszt schliefe vielleicht noch lange fort in Genf, und träumte, zum Manne aber auch müde geworden, von einer schönen Vergangenheit. Thalberg hat auch bereits eine ziemliche Anzahl Stücke für Clavier herausgegeben, die sämmtlich der schriftliche Ausdruck seiner Neuerungen in der Kunst des Pianofortespiels sind, aber doch nur einen unvollkommenen Begriff davon geben, wenn man sie nicht von ihm selbst auch spielen hört, da der volle Effekt dieser Werke nur in seinem Kopfe und in seinen Händen liegt. Genannt zu werden verdienen vorzugsweise: die Etuden; die Fantasie und Variationen über Motive aus Bellini's „Norma;" die Fantasie und Variationen über Thema's aus Mozart's „Don Juan;" die beiden Notturno's, die Caprice, und die Variationen über russische Volkslieder. In der Liedercomposition, in welcher er sich auch schon versuchte, scheint er nicht viel Glück machen zu wollen. In seinem Aeußeren zeigt er ungemein viel Ausdruck. Die Züge seines Gesichts sind schön und edel; das Auge glänzt vor lauter Fantasie, und nicht selten daß selbst ein schwärmerischer Zug sich darin abspiegelt; auf der Fläche der Stirne durchkreuzen eine Masse von Gedanken sich, wenn er spielt; aber die stark gebogene Nase mit dem kleinen, fast weiblichen Munde darunter geben dem Ganzen doch wieder etwas so Seltsames, daß seine Erscheinung an und für sich wieder von ganz eigenthümlicher Wirkung ist, die im ersten Augenblicke, je nach der Stimmung, sogar weniger vortheilhaft für ihn seyn kann. Indessen heben sich alle Zweifel sogleich bei nur einiger näherer Bekanntschaft, die ihn neben seiner eminenten Kunst überall auch als einen liebenswürdigen Menschen findet. Dr. Sch.

Thales, oder Thaletas, berühmter Dichter und Musiker des alten Griechenlands, zu Gortyna auf der Insel Creta geboren, lebte um 660 vor Christus. Lykurg, der ihn auf Reisen kennen lernte, nahm ihn nach Lacedämonien mit, wo er der Musik einen bedeutenden Aufschwung gab. Dazu waren seine Lieder fast rein didactischen Inhalts, was auf die Sittlichkeit des Volks viel Einfluß hatte. Nach Plutarch erfand er mehrere neue Päane u. Rhythmen, welche ersteren selbst von Pythagoras sehr geschätzt wurden. Auch soll er in Arkadien u. zu Argos verschiedene Arten neuer Tänze eingeführt haben. Der Scholiast des Pindar hält ihn ferner für den Ersten, welcher Hyporchemata componirte, u. nach des Athenäus Versicherung sind seine Lieder noch lange nach seinem Tode bei den Spartanern in Gebrauch

gewesen. Sie waren meist in der dorischen Tonart gesetzt. Endlich schreibt die Sage seinen Melodien die Kraft zu, Kranke damit zu heilen, und spricht von mehreren dahingehörigen Beispielen. 48.

Thamyris, altgriechischer Musiker und Dichter, aus Odrysos, einer Stadt in Thracien, gebürtig, lebte noch vor Homer, und ward, seiner großen Fertigkeit in der Musik wegen, von den Scythen zu ihrem Könige erwählt. In den Pythischen Spielen gewann er den dritten Preis, und die Geschichte nennt ihn den Erfinder der dorischen Tonart. Was sie sonst von seinem Kampfe mit den Musen u. s. w. erzählt, sind Nichts als unschuldige Fabeln. Nach Apollodor freilich geschah der Wettstreit wirklich, und er hatte die Umarmung aller Musen zum Preise gesetzt, ward von diesen aber blind gemacht und dahin gebracht, daß er alle Gabe des Gesanges und der Cither vergaß. Er stammte aus der Thracischen Sängerschule des Linus, und war ein Sohn des Philammon und der Argiope. Nach Dorium war er zuerst durch eine Sendung des Königs Eurytus gekommen. Von seinen Gedichten soll noch eine Tragödie übrig seyn, aber wo sie sich findet, weiß Niemand anzugeben. Dr. Sch.

Thargelien, waren öffentliche, den Pythischen Spielen ähnliche, Feste, welche von den alten Griechen am sechsten und siebenten Tage des Monats Thargelion zu Athen gefeiert wurden, und wobei auch musikalische Wettstreite statt fanden. 48.

Thauth, auch Thaaut, Theuth, Thoth, u. noch gewöhnlicher Thoyth, d. h. nach Einigen Träger oder Inhaber aller Priesterwissenschaften, nach Anderen so viel als Anfang des Jahrs, Sohn des Misor (Mizraim), ägyptischer und phönicischer Gott, oder Weise, dessen Existenz um 1700, nach Anderen 1600 und nach noch Anderen um 1460 vor Christus angegeben wird, und der mit dem griechischen Hermes verglichen wurde. Die Aegypter schrieben ihm so viele Erfindungen zu, als unmöglich ein Mensch gemacht haben kann. Darum verehrten sie ihn aber auch als ihren Gott, als das heilige Symbol des menschlichen Verstandes und der Erfindungskraft. Unter den von ihm gemachten Erfindungen ward auch die Tonkunst und eine große Anzahl von Instrumenten genannt, so wie der Tanz, und die Buchstaben- und Hieroglyphenschrift, Geometrie, Zahlen und Arithmetik u. s. w.

Theaterstyl, was dramatischer Styl, s. Oper und Styl, auch Schreibart.

Theatralischer Tanz, dasselbe was Ballet u. Pantomime, s. diese und auch Tanz.

Thebanische Harfe, die älteste Harfe, von welcher James Bruce eine Abbildung in Theben fand, woher auch der Name. S. Harfe.

Theil, überhaupt eines von denjenigen Dingen, aus welchen Etwas besteht, und welche sich wirklich so von einander trennen lassen, daß sie nach der Trennung noch das sind, was sie vorher waren, — bloße Theile eines Ganzen. Auch ein Tonstück besteht, als ein großes Ganzes betrachtet, aus solchen Theilen, doch versteht man hier nicht die einzelnen Dinge, aus welchen das Tonstück überhaupt zusammengesetzt ist, darunter, sondern die größeren Hauptabschnitte. Der Theil eines Tonstücks ist mehr als eine bloße Periode oder ein sog. Abschnitt. Ein Theil kann mehrere Perioden enthalten. Daher sind die Theile eines Tonstücks auch durch bestimmte Zeichen von einander getrennt, als die sogenannten Theil- u. Wiederholungszeichen, welche meist aus zwei dicht neben einander stehenden starken Taktstrichen be-

stehen, und außerdem vielleicht noch ein Ruhe- oder anderes derartiges Zeichen über sich haben. Werden die Theile wiederholt, so heißen sie in der Kunstsprache Reprisen (s. d.). Unter Theil eines Taktes versteht man die accentuirten Noten desselben (s. Takttheil). Ueberhaupt ist der Begriff von Theil in der Musik so verschieden und unbestimmt, daß sich kaum eine allgemein gültige Erklärung davon geben läßt. a.

Theile, Johann, von seinen Zeitgenossen gewöhnlich nur der Vater der Contrapunktisten genannt, war eines Schneiders Sohn und zu Naumburg am 29. Juli 1646 geboren. Hier besuchte er als Knabe die öffentlichen Schulen, und erhielt, um des guten Talents willen, das er frühzeitig zur Musik an den Tag legte, von dem damaligen Stadtcantor Scheffler gründlichen Unterricht in der Musik. Nach dem Willen seiner Eltern jedoch sollte er Geistlicher werden, und bezog nach absolvirtem Schulcurs die Universität zu Halle. Den nöthigen Unterhalt mußte er sich durch Unterricht in der Musik, in welcher er es bereits zu einem hohen Grade von Fertigkeit gebracht hatte, zu verdienen suchen. Auch zu Leipzig, wohin er sich nachgehends noch zur Vollendung seiner Studien wandte, ward das Verhältniß nicht anders, und er blieb fortwährend sich selbst überlassen, nur daß sein Verdienst sich hier bedeutend vermehrte, da er als guter Sänger und Violdagambenspieler in den Concerten und Kirchen mitwirken konnte. Doch ward ihm dadurch die Musik auch immer lieber, und der Beifall, welchen allgemein seine Leistungen fanden, brachten bald den Entschluß in ihm zur Reife, ihr ganz zu leben. Er ging zu dem damals so sehr berühmten Schütz in Weißenfels, und studirte bei demselben förmlich den Contrapunkt. Dann zog er nach Stettin u. lebte hier mehrere Jahre als angesehener Musiklehrer. Eben so zu Lübeck, wo er unter anderen tüchtigen Musikern einen Buxtehude, Hasse und Zachau bildete, bis er 1673 endlich als Capellmeister an den Holsteinischen Hof zu Gottorf berufen ward. Nun blieb ihm auch Zeit übrig, seine Talente als Componist zu bethätigen. Er schrieb eine deutsche Passion mit und ohne Instrumente, das Oratorium „die Geburt Christi," und mehreres Andere. Nach wenigen Jahren jedoch vertrieb der damalige Krieg seinen Herzog und dessen ganzen Hof, und er mußte nach Hamburg flüchten, und hauptsächlich durch Unterricht wieder seine Lebensbedürfnisse zu erwerben suchen, bis ihm Gelegenheit ward, für das Theater daselbst als Componist zu arbeiten. So schrieb er unter anderen die Opern „Adam und Eva" und „Orontos." Auch für die Kirche componirte er Mehreres. Als Rosenmüller zu Wolfenbüttel starb, erhielt er 1685 einen Ruf dahin als Capellmeister. Er galt damals für einen der gebildetsten Künstler Deutschlands, und Fürsten selbst gaben ihm Zeichen ihrer Achtung; Kaiser Leopold z. B. dem er alle Jahre eine Parthie vier- und fünfstimmige Sonaten und Messen zuschicken mußte, hörte alle seine Compositionen ganz besonders gern und beschenkte ihn dafür reichlich; eben so die Königin von Preußen, welche ihm später auch einmal, als er wiederum ohne Anstellung war, ein Capellmeisteramt in Berlin zusicherte; aber die Zeitumstände zeigten sich seinem Glücke durchaus nicht förderlich. Nach wenigen Jahren schon mußte er Wolfenbüttel wieder verlassen, und bald hier, bald dort als Lehrer sein Unterkommen suchen. Daher die Menge von Schülern in den verschiedensten Gegenden Deutschlands. Von dem, was er in Wolfenbüttel schrieb, können noch zwei theoretische Werke genannt werden: „Musikalisches Kunstbuch, worin fünzehn ganz besondere Kunststücke und Geheimnisse, welche aus dem doppelten Contrapunkt entspringen, anzutreffen sind ꝛc.," und „Unterricht von einigen doppelten Contrapunkten und deren Gebrauch." Beide sind aber Manuscript

geblieben. Um 1695 berief ihn Herzog Christian II. nach Merseburg zum Capellmeisteramte; er verwaltete dies bis zum Tode des Herzogs; dann aber mußte er abtreten, und wieder nach Naumburg zu seinem Sohne zurückkehren, wo er seinen Unterhalt abermals als Musiklehrer verdiente, und 1724 auch als solcher starb. Theile war, allen Zeugnissen nach, die aus seiner Zeit noch über ihn vorliegen, ein Genie und zugleich ein frommer, redlicher Mann, und, wie gesagt, können wir daher die Ursache seines wenig glänzenden Geschicks nur in den Zeitumständen suchen. Auch seinen Werken sollte für die Dauer das Glück nicht sehr hold seyn. Schwerlich sind noch viele davon vorhanden. Unter den Kirchensachen befanden sich namentlich viele vortreffliche Messen. N.

Theilung. Ein der wichtigsten Gegenstände der Canonik oder mathematischen Klanglehre ist die Theilung der Intervallenverhältnisse. Es ist hierunter nicht jene arithmetische und harmonische Theilung der Octave insbesondere zu verstehen, wovon auch in den besonderen Artikeln gehandelt wurde, sondern die Lehre, wie irgend ein beliebiges größeres Intervall in zwei oder mehrere kleinere Intervalle oder Klanggrößen getheilt werden kann, die nun übrigens auch entweder eine arithmetische oder harmonische oder auch geometrische ist. — Die arithmetische Theilung der Intervalle bringt immer ungleiche Verhältnisse mit gleichen Differenzen hervor, und das ist ihr Unterscheidungsmerkmal von den beiden übrigen Arten der Theilung. Theilen wir ein Intervallenverhältniß arithmetisch, so müssen wir zwischen die beiden Enden desselben eine Mittelzahl setzen, die von der ersten und zweiten Zahl des Verhältnisses gleichweit entfernt ist, und die auch der arithmetische Theiler heißt. Z. B. wir wollten das Verhältniß der großen Sexten c — a = 5 : 3 theilen, so ist der arithmetische Theiler 4, denn 4 ist von 5 so weit entfernt als von 3. Setzen wir nun die Zahlen zusammen: 5 : 4 : 3, so fällt das Verhältniß der großen Sexte zuerst in das Verhältniß der großen Terz (5 : 4) und dann in das Verhältniß der reinen Quarte (4 : 3); Terz und Quarte aber sind ungleiche Verhältnisse, doch ist ihre Differenz vollkommen gleich. Das ist der ganze Proceß der arithmetischen Theilung. Ist die Darstellung eines Intervallenverhältnisses durch Zahlen der Art, oder so klein, daß keine nach beiden Seiten gleich weit entfernte Mittelzahl aufgefunden werden kann, wie z. B. bei dem Verhältnisse der Octave 2 : 1 oder der reinen Quinte 3 : 2, so müssen diese Zahlen durch Multiplication vergrößert werden, und zwar je nachdem man das Intervall in nur 2 kleinere theilen will, durch 2, oder in 3, durch 3. Die reine Quinte z. B. in 2 kleinere Intervalle arithmetisch getheilt, wird 3 : 2 verwandelt in 6 : 4, u. wir haben nun die Mittelzahl 5, also 6 : 5 : 4, giebt erst eine kleine und dann eine große Terz, und die gleiche Differenz 1. Die Octav in drei kleinere Intervalle getheilt, wird 2 : 1 verwandelt in 6 : 3, und wir haben die geraden Mittelzahlen 5 und 4, also 6 : 5 : 4 : 3, überall gleich weite Entfernung, und es entsteht erst eine kleine Terz, dann eine große Terz, und zuletzt eine reine Quarte, was zusammen auch wieder eine Octav ist (c — es — g — c). Nun bedient man sich aber der Zahlen 7, 11, 13, 17 und 19 nebst ihrer Vervielfältigung nicht zur Darstellung eines Intervallenverhältnisses (s. Verhältniß), u. es können daher auch alle solche Intervalle nicht arithmetisch getheilt werden, wo eine von diesen Zahlen als Mittelzahl erschiene, wie z. B. die reine Quarte nicht in zwei Theile, die reine Quinte nicht in drei u. s. w., sondern die Theilung dieser und aller solcher Intervalle muß harmonisch geschehen. — Diese harmonische Theilung unterscheidet sich von den übrigen beiden Arten vornehm-

lich dadurch, daß sie nicht allein ungleiche Verhältnisse, sondern auch ungleiche Differenzen hervorbringt, und ihr Proceß ist derselbe wie bei der arithmetischen Theilung, dann aber werden mit dem arithmetischen Theiler die beiden Glieder des Verhältnisses multiplicirt, und das Produkt unter die Glieder selbst gesetzt, und endlich auch die beiden äußersten Glieder der arithmetischen Theilung, das sind die höhere und niedere Zahl des arithmetisch getheilten Verhältnisses mit einander multiplicirt. Das alsdann zum Vorschein kommende Produkt giebt den harmonischen Theiler und wird zwischen beide Zahlen, also unter den arithmetischen Theiler gesetzt. Soll daher z. B. das Verhältniß der Octave harmonisch getheilt werden, so geschieht dies folgendermaßen: 2 : 1, arithmetisch getheilt 4 : 3 : 2, harmonisch getheilt (4 und 2 mit 3 multiplicirt und dann auch, um den Theiler zu gewinnen, 4 und 2 mit einander multiplicirt) 12 : 8 : 6, giebt das Verhältniß der Quinte und Quarte (denn 12 : 8 ist gleich 3 : 2, und 8 : 6 gleich 4 : 3) und die Differenz ist 4 : 2, also auch ungleich, stellt aber auch das getheilte Intervall selbst wieder dar. Es versteht sich von selbst, daß wie wir ein Intervall harmonisch theilen, so auch jedes andere. — Die geometrische Theilung bringt gleiche Verhältnisse mit ungleichen Differenzen hervor. Man multiplicirt dabei zuerst jeden Theil des Verhältnisses mit sich selbst, und dann beide Theile mit einander, wodurch der geometrische Theiler entsteht. Die Octave z B. wird auf folgende Weise geometrisch getheilt: 2 : 1, 2mal 2 ist 4, einmal eins bleibt 1, u. einmal 2 bleibt 2, also 4 : 2 : 1. Die Verhältnisse sind sich gleich, denn 4 : 2 ist dasselbe was 2 : 1, nämlich eine Octave; aber die Differenz 2 : 1 ist verschieden; 4 : 2 : 1 stellt also zwei Octaven vor, vielleicht C — c — 1gestr. c, u. die geometrische Theilung ist demnach im Grunde Nichts als eine Verbindung gleicher Verhältnisse unter sich.

Thema, eigentlich das, was vorgesetzt, als Gegenstand der Behandlung aufgestellt ist, oder wird; dann (abgeleitet) ein Hauptsatz, den man ausführen, eine Sache, die man abhandeln will; daher in der Musik auch derjenige Satz, der einem ganzen Tonstücke oder einer größeren Abtheilung desselben als Hauptgedanke zum Grunde liegt und dann im ganzen Tonstücke selbst weiter ausgeführt ist, so daß er in verschiedenen Wendungen u. Tonarten u. unter mancherlei Veränderungen wiederkommt. Ein solches Thema, oder ein solcher Hauptsatz muß einen vollständigen musikalischen Sinn haben und einen Gedanken aussprechen, der aber mehr aus der Thätigkeit des Gefühls als der des Verstandes hervorgeht. Im Uebrigen kann jeder Satz zum Thema einer musikalischen Composition genommen werden, die dann gewissermaßen einer oratorischen Ausführung des in dem Thema als für sich bestehend hingestellten Gedankens gleicht, oder dem Colorit, welches die charakteristische Zeichnung enthält, und wo zu dem Thema öfters noch andere Hauptsätze hinzutreten, die als Nebenthema's sich gewissermaßen verhalten wie Vor- u. Nachsätze oder Frage und Antwort, auch Ein- und Zwischenrede, und daher immer in einem gewissen Zusammenhange mit dem ersten Thema oder dem eigentlichen Hauptsatze stehen müssen. In den contrapunktischen Tonformen, als Fugen, Canon ꝛc., heißt das Thema Subject (s. d.). Auch wird das Wort oft gleichbedeutend genommen mit Hauptmelodie, und mehr noch dieses für jenes gebraucht, indeß nicht ganz richtig, da Hauptmelodie, wie wir aus diesem Artikel wissen, auch noch einen andern Begriff mit sich führt. Solche Compositionen, in welchen der Hauptsatz blos in seinen Zergliederungen und Wendungen zu Nachahmungen und Fugen verarbeitet worden ist, ohne Zufügung von Nebengedanken, pflegen daher auch thematische genannt zu werden. Es ist dabei sehr darauf zu sehen, daß das

Thema bei jeder seiner Wiederholung nicht an Interesse verliert, sondern immer in solche Verbindungen gesetzt wird, daß es stets einen gewissen Reiz der Neuheit behält.

Thematiki, nannten die alten Griechen diejenigen Ueberwinder in den musikalischen Wettstreiten, für welche ein bestimmter Preis ausgesetzt war, um den zu kämpfen sie sich entschlossen oder erboten hatten.

Thematisch, s. Thema.

Theobalde, Violoncellist und Componist aus dem Anfange des vorigen 18ten Jahrhunderts, Italiener von Geburt, war aber die längste Zeit seines Lebens in dem Orchester der großen Oper zu Paris angestellt. Für diese componirte er auch die wegen ihrer schönen Sinfonien (Ouverturen) berühmte Oper „Scilla."

Theodoricus, 1) **Georgius**, berühmter musikalischer Schriftsteller des 16ten Jahrhunderts, zu Meißen geboren, gab unter Anderem „Quaestiones Musicae" heraus (1575). — 2) **Sixtus Th.**, war ein berühmter Contrapunktist, der zu Anfange des 16ten Jahrhunderts lebte, und von dessen Werken man in Salblingers Concentus noch Einiges findet. Besonders geschätzt waren lange Zeit seine Magnificate, und unter diesen wieder vornehmlich die achtstimmigen.

Theogerus, Bischof zu Metz im 11ten Jahrhundert, war Anfangs Benedictinermönch im Kloster Hirschau, und genoß den Unterricht des heiligen Wilhelm, von welchem er 1090 auch zum Abt des Klosters S. Georgi auf dem Schwarzwalde ernannt und von da nach Metz berufen wurde. Er war ein für seine Zeit ausgezeichneter Musiker, und eine Abhandlung, welche er über verschiedene Gegenstände der Musik schrieb, hat Gerbert im zweiten Bande seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller abdrucken lassen, nachdem er ein Paar Handschriften davon mit einander verglichen.

Theophilus, griechischer Kaiser von 829 bis 842, liebte die Musik so sehr, daß er nicht nur den Gesang mit allem Fleiße studirte, und in der Kirche den Gesang auf Instrumenten öffentlich begleitete, sondern auch Hymnen und Lieder verfertigte und solche in Musik setzte. Er war Sohn und Nachfolger Michaels II., und als Regent zwar tapfer, gerecht, und mäßig, doch auch grausam. Noch auf dem Todtenbette ertheilte er den Befehl, Theophobos zu ermorden, der sein leiblicher Schwager war, und selbst ihm die Nachricht mitgetheilt hatte, daß das Volk ihn auf den griechischen Thron erheben wolle, er sich aber bis dahin und für immer dem Entschlusse widersetzt habe. 19.

Theorbe, ital. **Tiorba**, ein veraltetes Saiteninstrument, von Bardella, einem italienischen Tonkünstler, nach Anderen von Hottemann in Frankreich 1650 erfunden, war eine große Art Laute, und ward auch wohl **Baßlaute** genannt. Sie hatte im Baß 8 starke und beinahe zweimal so lange Saiten als die eigentliche Laute außerhalb des Griffbretts, so daß also durch eine jede derselben auch nur ein Ton hervorgebracht werden konnte. Die übrigen Baßsaiten auf dem Griffbrette waren zweichörig und der zweite Chor meist in die Oberoctave des ersteren gestimmt. Die höheren Saiten waren ebenfalls zweichörig, aber im Einklange gestimmt. Die Chanterelle oder Quinte, das war die höchste Saite, hatte nur einen Chor. Der Körper des Instruments war dem der Laute ganz gleich, nur daß der Hals, der tieferen Saiten wegen, eine weit bedeutendere Länge hatte. Man bediente sich der Theorbe bei Kirchenmusiken und auch in der Oper, um den Gesang in Accorden zu begleiten oder den sog. Generalbaß darauf zu spielen, vor-

züglich bei den, damals zudem sehr häufig vorkommenden, Recitativen. Uebrigens hat das Instrument kaum ein Alter von 100 Jahren erlebt, dann ist es wieder nach und nach ganz vom Schauplatze verschwunden. Die Tabulaturschrift ist für die Theorbe nicht angewendet worden, mögen Andere dies auch behaupten. Als sie erfunden wurde und Eingang fand, setzte man auch bereits in guten Noten. Man verwechselt aber oft die Theorbe mit der Laute, für welche eine eigene Art der Tabulatur existirte.

Theorbenflügel, s. Fleischer.

Theorie, eigentlich das Betrachten oder Schauen einer Sache, dann insbesondere aber, als Gegensatz der Praxis (s. d.), die Zusammenstellung von Kenntnissen, welche zu einer Doctrin gehören, nach gewissen Principien, aus denen die Erkenntniß ihres inneren nothwendigen Zusammenhangs und ihres Causalverhältnisses hervorgeht. Wir können daher auch nur dann von der Theorie einer Wissenschaft reden, wenn diese entweder auf reinen Verstandesbegriffen, auf einer Anschauung von Größen und Größenverhältnissen beruht und philosophische und mathematische Principe auf dieselben anwendbar sind und wirklich angewendet werden; und von einer Theorie der Kunst, wenn diese von einer solchen wirklich wissenschaftlichen Seite betrachtet wird oder davon betrachtet werden kann. Daß auch die Musik ihre Theorie hat, ist bereits unter dem Art. Musik (als Wissenschaft) zur Genüge nachgewiesen worden. Die Grammatik, welche den ersten Theil einer Theorie der Musik bildet, handelt von dem Tonsysteme, den Klanggeschlechten, den Tonarten und Tonleitern, Intervallen, Con- und Dissonanzen, den Accorden, der Tonführung, den Tonfüßen u. Figuren, dem Metrum, dem Takte, der Modulation, den Perioden und Sätzen, dem Rhythmus, u. von den Formen eines Tonstückes. Alle diese Gegenstände, so wie die übrigen Theile einer vollständigen Theorie, als Akustik, Canonik, Semiographie ꝛc., sind unter ihren besonderen Artikeln erklärt und daselbst nachzusehen.

Theresia, s. Maria Theresia.

Thesis, in der Musik der Gegensatz von Arsis (s. d.), also der Niederschlag oder der schwere Takttheil, womit immer ein Takt anfängt. S. im Uebrigen auch die Art. Rhythmus und Takt.

Theuß, Carl Theodor, Großherzoglich Sächsischer Militair-Musikdirektor in Weimar, beliebter Componist, ist um 1785 in Weimar geboren, wo sein Vater Kaufmann war. Hervorstechende Anlagen und eine außerordentliche Neigung zur Musik bestimmten ihn frühzeitig zum Tonkünstler, zu welchem Behufe er den Unterricht des dasigen Herzoglichen Capellmeisters Destouches und des als gründlicher Generalbassist bekannten Cammermusikus Reich genoß. Der Tod seines Vaters veränderte indeß diese seine Bestimmung. Ohne Unterstützung von seiner Familie war er gezwungen, einen Stand zu ergreifen, für welchen er in der That nur wenig Sinn hatte. Er mußte die Handlung erlernen. Die harten Lehrjahre vermochten indeß keineswegs, die angeborene Liebe zur Kunst zu ertödten, welche im Busen des Jünglings glühete, denn die wenigen Stunden, die wöchentlich zu seiner Erholung bestimmt waren, widmete er gänzlich dem Studium der Partituren großer Meister, welche ihm wider Willen seines Lehrherrn durch gute Freunde heimlich zugesteckt wurden. Im Winter vom Jahre 1801 zu 1802 erfroren ihm fast sämmtliche Finger an beiden Händen, wodurch er nach überstandenen Leiden einer schmerzlichen Cur für immer seine allgemein anerkannte und bewunderte Fertigkeit im Pianofortespiel verlor. Nach überstandenen Lehrjahren übernahm er die väterliche Handlung, blieb aber dabei stets seiner

Kunst getreu und widmete ihrem Studium unausgesetzt alle von Geschäften freien Stunden. So lebte er einige Jahre still und eingezogen im Kreise seiner Familie als leidenschaftlicher Verehrer der edlen Tonkunst. Unbekannte Ursachen bewogen ihn, im Jahre 1812 Militairdienste zu nehmen und mit den Weimar'schen Hülfstruppen in Napoleon's Heere nach Rußland zu marschiren. Er wurde indeß im Jahre 1813 bei Wilna von den Russen gefangen und kehrte erst nach wiederhergestelltem Frieden im Jahre 1814 wieder nach Weimar zurück. Jetzt beschloß er, sich gänzlich der Musik zu widmen, und nach einigen ausgedehnten Reisen nach Prag, Wien, Leipzig, Frankfurt, Paris u. s. w. wurde er um's Jahr 1818 als Militär-Musikdirector in Weimar angestellt. Da das um's Jahr 1815 von dem Gutsbesitzer Schortmann in Buttelstedt bei Weimar erfundene Aeolsklavier bei weitem nicht den Grad von Fertigkeit in Anspruch nahm, wie das Pianoforte, so widmete Theuß diesem Instrumente ein eifriges und beharrliches Studium, wodurch er bald einen so bedeutenden Grad von Virtuosität auf demselben erreichte, daß er sich schon im Jahre 1822 sowohl vor dem Großherzoglichen Hofe in Weimar, wie auch in Gotha, Erfurt, Eisenach, später auch in Leipzig, und zwar mit vielem Beifalle hören ließ. Auf seinen mehrjährigen Reisen und Kriegesmärschen hatte er zugleich die beste Gelegenheit gehabt, die vorzüglichsten Volksmelodien und Nationaltänze zu sammeln, welche er später der Oeffentlichkeit übergab und von denen im Jahre 1827 das erste Heft unter dem Titel erschien: Der kleine reisende Musiker. Eine Sammlung leichter vierhändiger origineller Nationalmelodien und Nationaltänze verschiedener Nationen. Ein nützliches Geschenk für Lehrer und Schüler, und sowohl bei Erlernung des Pianoforte wie zur Unterhaltung für Geübtere zu gebrauchen. Von seinen übrigen Compositionen sind hier noch zu bemerken: Das Gebet des Herrn, für eine Solo-Singstimme und Chor mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte, auch nach Belieben mit 2 Flöten, 2 Hörnern und Fagott oder Baß; verschiedene Musikstücke zum Schauspiel „Pocharsky", wie auch zum Trauerspiel „die Jungfrau von Orleans", und zum Lustspiel „das Vogelschießen"; 12 drei- und vierstimmige leichte u. fröhliche Canons nach deutschen Volksweisen; komisches Terzett für eine Tenor- und 2 Baßstimmen mit Begleitung des Pianoforte; Schwänke und Schnurren in mehrstimmigen Gesängen mit Begleitung des Pianoforte, 2 Hefte; 6 Tyroler Jodler nebst 6 vierstimmigen Tyroler und Schweizer Volksliedern nach der Gesangweise der Geschwister Rainer; das Jahr, in 12 Monatsliedern des Maskenkalenders von W. Gerhard, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte; Lieder und Balladen mit Begleitung von Pianoforte, Flöte und Guitarre (3 Hefte); der Trouvadour, Sammlung beliebter Lieder mit Begleitung des Pianoforte; Feyerstunden am Klavier; Serenade für Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Fagott; militairisches Potpourri nach russischen Volksliedern u. Tänzen für Harmoniemusik; 12 Stücke für Signalhorn, 3 Waldhorner, 2 Trompeten und Posaune; 6 charakteristische Märsche für volles Orchester, und 2 Parthien Variationen für das Pianoforte. v. Wzrd.

Thevenard, Gabriel Vincent, großer Sänger, geboren zu Paris am 10ten August 1669, kam gegen 1688 an die Stelle des verstorbenen Beaumaville, welchen Lully bei Errichtung der sogenannten großen Oper zu Paris aus dem Langedockschen verschrieben hatte, und blieb auch an derselben bis zu seinem gänzlichen Abgange vom Theater 1730 mit einer lebenslänglichen Pension. Seine Stimme war ein umfangreicher, äußerst kräftiger Bariton. Er ward von den Franzosen fast angebetet. Die Geschichte erzählt auch manch' Anekdötchen von ihm; unter anderen die, daß er sich in seinem

60sten Lebensjahre noch in ein Mädchen verliebte, von dem er nie etwas Anderes gesehen als einen niedlichen Pantoffel, und nun dem Onkel u. Vormund desselben so lange zutrank, bis dieser ihm die Einwilligung zur Heirath des Mädchens zusicherte und auch sogleich schriftlich ausfertigte. Er starb im Jahre 1741 zu Paris. 17.

Thiasos, der Name eines Nomos (s. d.) der alten Griechen, welcher dem Bacchus zu Ehren gesungen wurde.

Thibaut, Anton Friedrich Justus, geboren zu Hameln 1774 und seit 1818 Großherzoglich Badenscher Geheimer Hofrath und erster Professor der Rechte zu Heidelberg, Verfasser der Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst", s. Literatur.

Thibaut, König von Navarra und Graf von Champagne, geboren 1201 und gestorben 1254, studirte auf den Rath seiner Aerzte und Freunde, um den Frieden in seinem durch Leidenschaften mancherlei Art gestörten Gemüthsleben wieder herzustellen, Poesie und Musik, und ward so einer der geschicktesten Poeten und Tonkünstler seiner Zeit, der die schönsten Lieder verfertigte und sang, qui onques fussent oyes en Chansons ne en instrumens, wie sein Geschichtsschreiber sagt. In Burneys Geschichte Bd. II. pag. 294 findet man noch 2 Chansons von ihm, die er sowohl dem Texte als der Melodie nach verfertigt hat.

Thicknesse, Mademoiselle, lebte zu London, und war eine der größten Meisterin auf der Viola da Gamba, der in England selbst der große Abel nicht unbedingt vorgezogen wurde. Sie blühete hauptsächlich um 1786, und componirte auch Manches für ihr Instrument, was sehr geschätzt wurde, aber gleichwohl nicht zum Drucke gekommen zu seyn scheint.

Thieme, Friedrich, fleißiger Componist des vorigen Jahrhunderts, ein Deutscher von Geburt, kam aber frühzeitig nach Paris, und blieb hier längere Zeit, bis er nach Rouen berufen ward, um daselbst Unterricht in der Musik zu geben, was er auch bis an seinen Tod that, der im Juni 1802 erfolgte. Er schrieb namentlich mehrere gute Violinsachen, dann auch eine Art von Gesangschule (1784), „Principes elementaires de Musique pratique et Solfeges italiens" etc., „Principes abreges de Musique pratique pour le Fortepiano", dergleichen für die Violine, denen immer einige Sonaten für das Instrument angehängt waren, und endlich 1800 auch eine „Nouvelle Theorie sur les differens mouvemens des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne" etc., was auch seine letzte öffentliche Arbeit gewesen zu seyn scheint. Heutigentags wird von allen diesen Werken freilich wenig oder gar kein Gebrauch mehr gemacht, da sie den Anforderungen, welche die jetzigen Leistungen in der Kunst an solche pädagogische Wegzeiger zu machen gebieten, durchaus nicht mehr entsprechen und entsprechen können. Zu seiner Zeit allerdings mag Thieme, was wir den vorliegenden Versicherungen gern glauben wollen, neben seinen Wirkungen als Componist auch zu den verdienstlichsten Lehrern der Musik gehört haben.

Thiemich, Madame, war zu Ende des 17ten Jahrhunderts erste Sängerin an dem damaligen Hoftheater des Herzogs Johann Adolph von Weißenfels und der Opernbühne zu Leipzig. Im Gesang wie im Spiel soll sie eine Künstlerin ohne Gleichen gewesen seyn. Alles Glück, welches Strunk's Compositionen und namentlich die Oper „Alceste" einst machten, verdankten sie hauptsächlich den vortrefflichen Leistungen dieser Sängerin. Ihr Gatte, College an der Thomasschule zu Leipzig, zeichnete sich als Operndichter aus. Neumeister sagt in seiner historisch kritischen Dissertation de Poetis germani-

cis hujus Seculi praecipuis (1695) von ihm: „er scheint zur Oper recht geboren zu seyn. Wir können die glückliche Leichtigkeit und Anmuth seines Ausdrucks nicht genug bewundern. Seine Arien und Chöre sind zum Küssen. Man kann nichts Lieblicheres hören", und beruft sich dabei auf den öffentlichen Beifall, welchen die Opern von Thiemich allenthalben erhielten.

Thieriot, Paul, Violinvirtuos, geboren um 1775, lebte Anfangs in Leipzig, machte dann eine Reise nach Paris, wo er sehr gute Aufnahme fand, und kehrte durch die Schweiz nach Leipzig zurück, wo er von 1802 als erster Violinist angestellt war und sich öfters in Concerten hören ließ, bis er 1806 eine abermalige Kunstreise unternahm, die ihn wiederum in die Schweiz führte, und er hier zu Yverdun eine vortheilhafte Stellung fand. Spätere Nachrichten über ihn fehlen uns. 17.

Thilo, Carl August, geboren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, ließ sich 1726 in Copenhagen als Musiklehrer nieder, erhielt ein Königliches Privilegium zur Errichtung eines Theaters, das sich unter seiner Leitung schnell zu einer solchen Vollkommenheit heranbildete, daß der König es zu einem Hofinstitut machte und es unter die Aufsicht eigener Hofbeamten stellte. Thilo beschäftigte sich nun wieder ausschließlich mit Musik, gab Unterricht in derselben, componirte auch fleißig, und schrieb ein sehr nützliches musikalisches Lehrbuch, das 1746 erschien, und Abhandlungen über verschiedene musikalische Materien enthielt. Seine Compositionen bestanden meist in Oden, Arien und anderen Gesängen, Menuetten und anderen Tänzen, u. in einigen sogenannten Sinfonien für Clavier. Mehrere davon wurden gedruckt. Er starb in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts. In manchen Verzeichnissen findet man seinen Namen auch Thielo geschrieben, allein richtiger ist wohl unsere Schreibart. L.

Thimotheus, s. Timotheus.

Thoman von Hagelstein, David, um die Kirchenmusik hochverdient, stammte aus einer alten adeligen Familie Schwabens, und ward zu Lindau am 26sten April 1624 geboren. Seine erste Schulbildung erhielt er auf dem Gymnasium daselbst, dann begleitete er seinen Vater, welcher Kaiserlicher Kriegscommissair war, nach Wien, und während eines zweijährigen Aufenthalts daselbst setzte er nicht nur seine Studien der Rechtswissenschaft fort, sondern trieb auch aus besonderer Liebhaberei fleißig Musik. Von 1646 bis 1650 studirte er zu Straßburg; dann ward er Hof- und Canzleirath zu Neuenstein, und 1652 schon ältester Rathsconsulent, Scholarch, Musikdirector und Censor zu Augsburg, als welcher er auch am 20sten Januar 1688 zu Regensburg starb, wo er als Gesandter bei der Reichsversammlung gegenwärtig war. Er dichtete und componirte viele geistliche Lieder, z. B. den Choral „Was mein Gott will bin ich zufrieden", und andere, auch Psalme, wirkte bei den öffentlichen Kirchenmusiken in Augsburg selbst mit, und suchte auf alle mögliche Weise diese zu befördern und zu heben. Noch auf seinem Krankenbette war seine Aufmerksamkeit darauf gerichtet. Seine Zeitgenossen verehrten ihn allgemein als einen großen Beförderer der Kunst.

Thomas, Christian Gottfried, studirte zu Leipzig Jurisprudenz und Musik, habilitirte sich dann um 1777 auch daselbst als Musiklehrer, und beabsichtigte die Gründung einer Niederlage von Notenmanuscripten. Als dieselbe nicht zu Stande kam, machte er 1785 eine Reise durch Deutschland, auf welcher er 8 Jahre lang verweilte, und namentlich zu Hamburg längere Zeit zubrachte, um mehrere angefangene Compositionen zu vollenden und aufzuführen, z. B. ein Gloria für 3 Chöre mit lateinischem und deutschem

Texte, eine Cantate „das Glück der Völker in Josephs Reichen", u. A. Die Werke fanden auch Beifall, und er kam für die durch Bachs Tod erledigte Musikdirectorstelle in Vorschlag, erhielt dieselbe aber nicht, wenn gleich die Erlaubniß, sich von jetzt an Musikdirector nennen zu dürfen, von der er auch sogleich Gebrauch machte. 1793 kam er nach Leipzig zurück. In einem von ihm veranstalteten Concerte führte er fast lauter Compositionen von sich auf, die aber nicht weiter bekannt geworden und Manuscript geblieben sind. Die einzige seiner Arbeiten, die bis jetzt zur Oeffentlichkeit gelangte, ist ein Volksgesang. Von einer musikalischen Zeitung, welche er herauszugeben anfing, erschienen nur 11 Nummern. 1801 ging er nach Berlin, und wollte daselbst Concerte geben. Aber auch hier war das Glück ihm nicht sehr hold. Er gehörte zu jenen Menschen, die stets mit großen Planen beschäftigt sind, aber sie auszuführen so wenig geistige als physische Fonds haben. Er componirte mehrere Quartette, und schickte sie in der halben Welt umher; aber keins wußte er unter die Presse zu bringen. Er wollte berühmt werden, aber hatte nicht die Mittel dazu, und mußte es somit bei der Bekanntschaft lassen. Wenn einige Historiker, u. in allem Ernste, ihn zu den Componisten von Namen zählen, so haben sie ihn nicht gekannt. Endlich starb er 1808 zu Leipzig und zwar in sehr traurigen Umständen.

Thoyth, s. Thauth.

Thuma, s. Tuma.

Thunbaß, nennen einige Orgelbauer auch den Subbaß (s. d.).

Thüring, Johann, gewöhnlich mit dem Zusatze Trebensis, lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war Schuldiener zu Willerstädt und gehörte damals zu den angeseheneren Kirchencomponisten. Man hat von ihm noch mehrere geistliche Cantionen; geistliche Erndtelieder; Motetten, Litaneyen und ein Te Deum für 4 und 8 Stimmen; und „Sertum spirituale musicale oder geistliches Musik-Kränzlein von 3 Stimmen". Alle diese Werke sind zu Jena u. Erfurt gedruckt worden; viele andere sind verloren gegangen.

Thurm, Verzierung im Orgelprospect, s. Orgelfronte.

Thurn und Taxis, Graf von, oder ital. Conte Torre Tassi, aus einer Nebenlinie des deutschen Fürstenhauses Thurn und Taxis stammend, war Generalpostmeister zu Venedig, geb. 1746, u. ein großer Musikfreund, der zugleich außerordentliche Fertigkeit und Kenntnisse in seiner Kunst besaß. Er spielte fertig Clavier und Violine. Auf dieser hatte ihn Tartini unterrichtet, dem er zugleich ein treuer Freund war, und den er auch einmal kräftig gegen Rousseau in einer eigenen Schrift vertheidigte. Burney lernte ihn 1770 kennen, und bewunderte besonders seine große Gewandtheit in der freien Fantasie. Mehrere Oratorien, Messen u. Motetten, welche er componirte, wurden in Venedig und verschiedenen anderen Orten mit allgemeinem Beifalle aufgeführt. Zum Druck scheint Nichts davon gekommen zu seyn, doch hat sich Manches in Abschriften verbreitet. Der Graf starb erst in dem zweiten Decennium des laufenden Jahrhunderts.

Thurner, Friedrich Eugen, vortrefflicher Virtuos auf der Hoboe, so wie zugleich fertiger geschmackvoller Pianofortespieler und beliebter Componist, besonders für sein Instrument, wurde am 9ten Dezember 1785 in Mönpelgard geboren, wo sein Vater, Anton Thurner, damals als Cabinets-Sekretär und Cammervirtuos bei dem dort residirenden Herzoge Eugen von Würtemberg in Diensten stand, welcher kunstliebende Fürst, als ein besonderes Zeichen seiner Gnade, selbst Pathenstelle bei dem Knaben vertrat.

Kaum hatte unser Eugen das vierte Jahr erreicht, als ihm beide Aeltern durch den Tod entrissen wurden. Auf des Herzogs Anordnung kam er nun zu seinem Oheim (Döring) in Cassel in Erziehung, und diesem, einem leidenschaftlichen Musikfreunde, ist ohne Zweifel die Richtung zuzuschreiben, welche Thurner's Talent nahm, da er dessen ganze Ausbildung bis zu dem Punkte, wo dieser als selbstständiger Künstler auftrat, leitete. Eugen wurde dem Unterrichte des geschickten Hoforganisten Herstell anvertraut, der auch nach weniger als einem Jahre dazu schritt, den Knaben im Generalbasse zu unterweisen, worin derselbe bewundernswürdige Fortschritte machte. Er war noch nicht völlig acht Jahre alt, als er bei öffentlichen Gelegenheiten schon Clavierconcerte von W. A. Mozart mit ungemeiner Fertigkeit u. einem lebendigen Ausdrucke vortrug, der in diesem kindlichen Alter Staunen erregen mußte. Er wünschte nun auch ein Blasinstrument zu erlernen und wählte, vielleicht nach dem Beispiele des verewigten Vaters, dessen selbstverfertigte treffliche Instrumente in seinen Händen waren, die Flöte. Auf dieser unterrichtete ihn ein sehr geschickter Dilettant, der Münzgraveur Körner in Cassel, mit so gutem Erfolg, daß er sich auch als Flötist nach kurzer Zeit öffentlich hören lassen konnte, und durch die außerordentliche Gewandtheit, mit der er die bedeutendsten Schwierigkeiten besiegte, Allen, die ihn hörten, als ein Kunstphänomen erschien. Besonders war es die damals sehr beliebte Doppelzunge, die er ganz in seiner Gewalt hatte. Früh schon zeigte sich aber auch in dem Knaben eine ungemeine Ruhmbegierde, und es läßt sich wohl annehmen, daß der Gedanke, dermaleinst als ein großer Künstler aufzutreten, wie sein Vater gewesen und sein Oheim Barth noch war, ihn in seinem Fleiße und seinem Streben leitete. Dieser Ehrgeiz mußte in dem Hause seines Erziehers, wo alle ausgezeichnete reisende Tonkünstler gastfreie Aufnahme fanden, reiche Nahrung erhalten. Eugen hatte sein zwölftes Jahr erreicht, als ihm selbst der Gedanke sich aufdrängte, daß es der ausgezeichneten Flötenspieler so viele gebe und wie schwer es sey, auf diesem abgeweideten Felde neue Lorbeeren zu ärndten. Dabei hatte er alles Wohlgefallen an der Flöte verloren, behauptete mit kindischer Hartnäckigkeit, daß sie ein weibliches, charakterloses Instrument sey, u. begehrte mit Thränen im Auge von seinem Pflegevater die Erlaubniß, sich einem anderen Instrumente widmen zu dürfen. Der Oheim stellte ihm die Wahl frei und der Knabe griff zur Hoboe, indem er die Behauptung aufstellte, diese sey das schwierigste Instrument von Allen, und nur auf einem solchen es zu etwas Großem zu bringen könne ihm Freude machen. Der Unterricht auf der Hoboe ward nun sogleich unter der Leitung des geschicktesten Meisters, der sich in Cassel vorfand, begonnen. Auch auf dieser neu betretenen Bahn bewährte sich bald das Talent des jungen Thurner auf eine ausgezeichnete Weise. Ein äußerst leichter und fester Ansatz, unermüdliche Beharrlichkeit in Ueberwindung der so schwierigen Behandlungsweise dieses Instruments stellten ihm das günstigste Prognosticon. Ein alter siebenzigjähriger Meister, der Hoforganist Becker in Cassel, ein Schüler J. S. Bach's, prophezeihete von dem dreizehnjährigen Knaben, als er ihn zufällig bei seinen Uebungen belauschte: „man wird ihn einst den *großen* Thurner nennen.“ Die Kaiserin Maria Feodorowna, Tochter des Herzogs von Würtemberg, setzte ihm eine Pension zur weiteren Erziehung und Kunstbildung bis zu seinem zwanzigsten Jahre aus, mit dem Vorbehalte, derselbe möchte künftig die Früchte seines Fleißes und Studiums vorzugsweise dem russischen Dienste widmen. Nun kam er 1801 nach München, wo er unter Leitung des berühmten Ramm, eines vortrefflichen Hoboisten, der an Zartheit des Vortrags vielleicht nie übertroffen

worden ist, u. des Capellmeisters Danzi die weitere künstlerische Ausbildung erhielt. In München wurden auch die ersten Compositionen des damals sechszehnjährigen Künstlers öffentlich bekannt. Er componirte dort 2 Sinfonien (in Es- und D-Dur), so wie das von Crux verfaßte Ballet „das Urtheil des Paris", das bei der Darstellung mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Sein Name wurde rühmlichst in öffentlichen Blättern genannt, und die Verehrer der Tonkunst begannen mit frohen Hoffnungen auf dieses glänzende Talent zu blicken. Auch viele Hoboe-Compositionen erhielten in München ihr Daseyn; allein nur eine von diesen erhielt sich auch in späteren Zeiten in der Gunst ihres Schöpfers, so daß sie oft von ihm öffentlich vorgetragen wurde, nämlich ein Concert in C-Dur mit Veränderungen eines beliebten Thema's aus J. Weigl's Oper „der Corsar". Nach einem dreijährigen Aufenthalte in München begab sich Thurner auf den Rath seines Pflegevaters 1804 nach Wien, um dort nicht sowohl noch einen förmlichen Unterricht zu nehmen, als durch eine nähere Bekanntschaft mit dem, was diese Kaiserstadt in reichem Maaße Wichtiges für die Tonkunst darbietet, seine Selbstbildung zu vollenden. Beethoven war dort. Thurner hatte sich seines Umgangs zu erfreuen, und daß dieser nicht ohne Einfluß auf seine späteren Compositionen geblieben ist, läßt sich leicht nachweisen. In das Haus seiner Pflegeältern nach Cassel zurückgekehrt, trug er nun pflichtschuldigst der Kaiserin seine Dienste an; allein wider Erwarten — und aus welchem Grunde ist unbekannt geblieben — fiel die Antwort dahin aus, daß die Kaiserin dem jungen Thurner gnädig gewogen bleibe, ihn aber seiner Verbindlichkeit gegen sie entledige. So trat er in die damals blühende Capelle des reichen Kaufmanns Bernard in Offenbach. Es waren glückliche Tage, welche er hier verlebte. Nur der Umstand, daß Bernard bedeutende Verluste in England erlitt, daß er nun zu Einschränkungen genöthigt und der Augenblick vorauszusehen war, wo er seine Capelle entlassen würde, konnte Th. bewegen, diesen angenehmen Aufenthalt mit Braunschweig zu vertauschen, wohin er einen Ruf als erster Hoboist der Herzoglichen Capelle erhielt. Hier in Braunschweig scheint Th. — mochte es nun eine natürliche Folge seiner geistigen und körperlichen Entwickelung beim Eintritt in das männliche Alter, oder ein Ergebniß des Umganges u. der näheren Bekanntschaft mit ausgezeichneten Künstlern, z. B. mit L. Spohr seyn — in den Jahren 1805 und 1806 die eigentliche Weihe als praktischer und schaffender Künstler erhalten zu haben. So viel ist gewiß, daß, als er bei Errichtung des Königreichs Westphalen zu Anfang des Jahres 1807 mit der Braunschweigischen Hofcapelle nach Cassel kam, jedem, der ihn früher gekannt hatte der bei weitem höhere Standpunkt, auf dem er sich jetzt befand, in die Augen sprang. Er behandelte sein Instrument mit einer kühnen Großartigkeit die nicht ihres Gleichen gehabt hat, vielleicht auch nie mehr haben wird. Sein Ton war stark und voll, konnte aber zum schmelzendsten Pianissimo sinken, indem er zugleich etwas Freies und Edles behielt. Mit Schwierigkeiten spielte er; an Kraft war ihm Niemand gleich; ein seelenvoller Ausdruck sprach aus seinem Cantabile, und die Bravour, mit der er seine eigenen Compositionen vortrug, riß alle Zuhörer in ihren begeisternden Zauber hin. Oft ist ihm der Vorwurf gemacht worden, er verletze den eigenthümlichen Charakter des Instruments und dränge diesem einen fremdartigen auf, indem er es nicht blos auf das Sanfte und Liebliche beschränke. Aber den Leuten, die so sprachen, ist nie das Wesen der Kunst klar geworden, welcher in ihrer Verlebendigung durch Note und Ton keine Regung des Gemüths fremd bleiben darf. Das Ungewöhnliche einer so großartigen Erscheinung,

die den Schlendrian derjenigen verachtete, die nur das Nothdürftige auf einem so vielleistenden Instrumente, wie die Hoboe für Th. wirklich war, zu geben sich beschränkten, schien ihnen unbegreiflich, und sie mochten natürlicher Weise den Grund dieser Unbegreiflichkeit lieber in dem Wesen des Künstlers selbst, als in ihrer eigenen beschränkten Kunstansicht suchen. Nicht aber nur als Concertspieler, sondern auch als Orchesterbläser war Th. unnachahmlich. Es ist nicht zu beschreiben, mit welchem pikanten Reize er jedes kleine Solo auszustatten wußte; wie er jedesmal mit der lebendigsten Wahrheit und im Augenblicke den dramatischen Charakter einer Stelle auffaßte, und bald anmuthig, bald leicht und humoristisch, bald ernst und kräftig wiedergab. Wer damals in Cassel lebte und sich seiner Cadenzen in den Ouverturen des „Califen von Bagdad", der „Caravane" u. s. w. erinnert, wie auch seiner Solo's in den Ballets, der ruft gewiß damit auch zugleich den stürmischen Beifall in sein Gedächtniß zurück, der ihm jedesmal zu Theil wurde. Thurner arbeitete viel in dieser Periode, die er zu den glücklichsten seines Lebens rechnete. Außer vielen Concertstücken für die Hoboe, das Pianoforte und andere Instrumente, componirte er auch im Auftrage der Theater-Intendanz das Ballet „Socrates und Alcibiades", das zwar in Cassel nicht zur Aufführung gelangte, dessen Musikstücke — fast sämmtlich charakteristische Meisterarbeiten — aber später zu dem Ballet „Zephyr und Flora" und zu andern Divertissements verwendet wurden. Er genoß in vollem Maaße der Achtung des Hofes und der Stadt u. fungirte sogar, während einer Krankheit des Musikdirectors Le Gaye, eine Zeitlang als Vorstand der Capelle. Seine Lebensverhältnisse waren die angenehmsten. Th. besaß aber auch bedeutende Virtuosität auf dem Pianoforte. Dies letztere Talent, das so viel zu geselligen musikalischen Freuden beizutragen vermag, und die feine Bildung, welche er im näheren Umgange entfaltete, verschafften ihm Zutritt zu den glänzendsten und ausgezeichnetsten Zirkeln der Residenz. In die Zeit dieses siebenjährigen Aufenthalts in Cassel fällt auch eine Reise Th's nach Frankenhausen in Thüringen, und seine Theilnahme an einem der dortigen von dem Musikdirector Bischof veranstalteten großen Musikfeste. Thurner, Spohr und Hermstedt waren es, welche hier die Meisterschaft der deutschen Instrumentalmusik in ein Alles überstrahlendes Licht stellten. Drei größere ausübende Künstler sind wohl nie in einem und demselben Concerte gehört worden. 1813 hatte bekanntlich das Königthum Westphalen ein Ende, und die Casseler Künstler wanderten aus; unter ihnen auch Th. Er besuchte das nördliche Deutschland bis nach Dobberan u. der Insel Rügen und wandte sich dann durch Ostfriesland nach Amsterdam. Hier, wo man ihm mit ausgezeichnetem Wohlwollen entgegenkam, verweilte er mehrere Monate. Seine seltene Virtuosität erwarb ihm Bewunderer, die Vorzüge seines Geistes und Herzens verschafften ihm Freunde. Er zog nun wieder den Rhein herauf nach Teutschland, wanderte an dem Strome hinab bis in das schöne Elsaß, ging dann nach Zürich u. von dort nach Stuttgart. Von da führte ihn sein Unstern nach Wien, an den Ort, wo er einst in fröhlicher Jugendlust sich zu seiner künstlerischen Laufbahn vorbereitet hatte, und wo den Ahnungslosen jetzt ein Mißgeschick erwartete, das mit Recht zu den gräßlichsten gezählt wird, die ein Menschenleben treffen können. Er blieb lange in Wien, seine entfernten Freunde konnten sich nicht erklären weshalb, da sich dort keine glänzenden Aussichten für ihn eröffneten, und der Erwerb durch ertheilten Unterricht im Pianofortespiel für ein Talent seiner Größe nicht erfreulich seyn konnte. Man sprach von einer unglücklichen Leidenschaft zu einer ausgezeichneten Künstlerin auf dem Pianoforte, die ihn dort fesele. Da kam

mit einem Male die erschütternde Nachricht, daß er wahnsinnig geworden sey und sich im Irrenhause befinde. Ueber die Ursachen dieses schrecklichen Ereignisses war man nicht einig. Man erzählte seltsame und abentheuerliche Dinge, die bei ihrer Unverbürgtheit um so weniger der Oeffentlichkeit angehören, als mehrere der verwickelten Hauptpersonen wahrscheinlich noch am Leben sind. Was man später aus Thurner's eigenem Munde und zu einer Zeit erfuhr, wo über dessen körperliche und geistige Gesundheit kein Zweifel obwalten konnte, ist allerdings gräßlich und beschuldigend genug; kann aber, da nicht ohne Wahrscheinlichkeit einzuwenden wäre, Th. habe das Erzählte nur in einer seiner unglücklichen Visionen, nicht aber in der Wirklichkeit erlebt, nicht wohl anderweit mitgetheilt werden. So viel ist als gewiß anzunehmen, daß man ein muthwilliges, gefährliches und unverzeihliches Spiel mit dem leidenschaftlich entflammten Manne getrieben hat, dessen beklagenswerthes Opfer er geworden. Thurner's Vater war aus Wien gebürtig gewesen und der Sohn hatte daher Verwandte dort gefunden, die jetzt nach Kraft und Vermögen für ihn sorgten. Endlich, nach vielfachen u. ausdauernden Bemühungen gelang es der Kunst sehr geschickter Aerzte, den Unglücklichen dem traurigen Zustande der Geistesverwirrung zu entreißen. Man glaubte das Uebel von Grund aus geheilt u. rieth ihm, zu seiner Zerstreuung und zur Befestigung auch seiner körperlichen Gesundheit eine neue Kunstreise zu unternehmen. Auch dachte man, es werde von ersprießlichen Folgen für ihn seyn, fern von einem Orte zu leben, der ihm so traurige Erinnerungen erwecken mußte. Gegen den Herbst des Jahres 1817 reiste daher Th. von Wien ab und kam über Prag und Leipzig nach Frankfurt a. M. Als Hoboebläser schien Thurner an Kraft verloren, an Zartheit aber gewonnen zu haben. Seine neuesten Compositionen athmeten eine Tiefe melancholischer Empfindungen, die seinen früheren Arbeiten fremd gewesen war. Es war jetzt gerade die schöne und hoffnungsvolle Zeit für die Frankfurter Oper gekommen, in der L. Spohr, Thurner's alter Freund, die Direktion derselben übernahm. Man bot Th'n eine Stelle im Orchester an, welche er auch, da er sich nach Ruhe sehnte und gern in der Nähe von Freunden leben mochte, annahm. Aber die Zeit, in der ihn das Mißgeschick frei gab aus seinen Banden, war nur kurz, denn schon nach einigen Monaten, im Februar 1818, nachdem ihn wenige Tage vorher eine sehr trübe Stimmung befallen hatte, stellte sich ein wiederholter so heftiger Ausbruch von Wahnsinn ein, daß man genöthigt war, den Bedauernswerthen abermals in das Irrenhaus zu bringen. Nach mehreren mißlungenen Versuchen gelang indeß auch hier seine Wiederherstellung. Er gab ein Concert, in dem sich sein Talent wie in seiner glänzendsten Periode bewährte, und wobei sich das Wohlwollen und Mitgefühl aller Gebildeten auf die unzweideutigste Weise aussprach. Auch in Frankfurt war man der Meinung, vielfache Zerstreuung und ein fortgesetzter Wechsel des Aufenthalts und der Umgebungen möchten am meisten geeignet seyn, ihn vor einem fernern Rückfalle zu bewahren. Thurner selbst war hiermit einverstanden, und eingedenk des früheren glücklichen Aufenthalts in Amsterdam, entschloß er sich, diese kunstsinnige Stadt zum zweiten Male zu besuchen. Aber auch hier wurde er alsobald wieder von seiner Krankheit heimgesucht und befand sich beinahe 8 Jahre abwechselnd im dasigen Irrenhause. Als alle Hoffnung auf eine gänzliche Wiederherstellung schwand, jedoch der verdienstvolle Mann öfters ganze Monate bei vollem Verstande war und in dieser Zeit viele schätzbare Werke componirte, so beschlossen die Vorsteher der Anstalt, ihm aus Achtung gegen sein ausgezeichnetes Talent eine beständige Freistelle darin zu gönnen, da bis dahin mehrere Freunde die

Kosten bezahlt hatten. Jenen würdigen Männern hat er daher auch mehrere seiner gelungensten Compositionen gewidmet. Thurner starb im Irrenhause zu Amsterdam am 21sten März 1827, Morgens 3 Uhr. Am 25sten März wurde sein Leichnam ehrenvoll auf dem Leydner Kirchhofe beerdigt. Mit tiefer Betrübniß sieht man auf das Leben dieses Künstlers zurück, der, von der Natur mit großen Gaben ausgestattet, herrlich gereift unter einer sinnigen Pflege der Kunst, plötzlich von dem furchtbarsten Mißgeschick ergriffen und von diesem auch nicht eher frei gegeben wurde, als an der Pforte der Ewigkeit, vor der die Stürme, welche das Menschenherz hienieden zerreißen, scheu zurückweichen, um in dem irdischen Daseyn, das ihnen preisgegeben ist, nach neuen Opfern zu suchen. Die bedeutendsten Kunstprodukte, welche Th. bis zu seiner letzten Reise nach Amsterdam lieferte, möchten außer den bereits genannten noch seyn: 3 Sinfonien für volles Orchester, von denen die letzte unvollendet geblieben ist; 4 Concerte für die Hoboe; ein Concert für die Flöte; 3 Quartette für obligate Hoboe, Violine, Bratsche und Violoncello; brillantes Quartett für Hoboe, Violine, Bratsche und Violoncello; Notturno für die Hoboe und 2 Waldhörner; 3 Sonaten für Pianoforte und Hoboe oder Violine; Sonate für Pianoforte und Waldhorn; 3 variirte Thema's, eine Scene und ein brillantes Rondo für die Hoboe; ein Potpourri für die Hoboe. Der größte Theil dieser Werke ist gestochen. v. Wzrd.

Thürschmidt, Hornisten, s. Türrschmiedt.

Tibaldi (oder Tibaldo), Carlo, vorzüglicher Tenorist, geboren zu Bologna 1776, machte schon in den Jahren 1797 und 1798 auf mehreren italienischen Theatern großes Aufsehn, und kam 1804 nach Deutschland. Er sang besonders zu Wien und Dresden mit großem Beifalle, und ward hier bei der italienischen Oper engagirt. In den Jahren 1810 bis 1812 reiste er in Deutschland und Italien. 1818 war er in Paris und London. Von 1820 an blieb er beständig in Dresden, und 1830 ward er daselbst pensionirt, mit der erbetenen Erlaubniß, seinen Ruhegehalt auch in seinem Vaterlande verzehren zu dürfen. Er kehrte darauf nach Bologna zurück und starb hier Mitte November 1833. Seine Tochter — Constanze, geboren zu Dresden 1806, ist eine vortreffliche Contra-Altistin. Sie machte ihre Schule unter Benelli in Dresden, und erhielt auch ihr erstes Engagement daselbst bei der italienischen Bühne. Späterhin kam sie als Ersatz der Sontag zum Königstädter Theater in Berlin, wo sie großen Beifall fand. Von da ging sie nach London, wo sie gleichfalls mit Beifall auftrat, und dann nach Paris. Hier mußte ein böses Geschick über sie walten oder war Cabale im Spiele, denn sie wurde in ihrer ersten Rolle, dem Tancred, förmlich ausgelacht und ausgezischt: ein Schicksal, das sie gewiß nicht verdiente, obschon sie in dieser Rolle auch keinen großen Erfolg erwarten durfte. Natürlich mußte das auf die jugendliche und sehr reizbare Künstlerin einen üblen Eindruck machen. Sie beschloß, nie wieder auf der Bühne aufzutreten, ging augenblicklich nach Bologna zu ihrem damals noch lebenden Vater, verheirathete sich nach dessen Tode mit einem wohlhabenden Privatmanne, Namens Biagi, u. bildet jetzt durch ihre Kunst dort die Seele freundschaftlicher Gesangzirkel.

Tibia, der alte lateinische Name der Blasinstrumente; vorzüglich aber verstand man darunter solche Blasinstrumente, welche Tonlöcher hatten, also insbesondere die Flöte. Daher Tibia dextra und sinistra, s. Doppelflöte. — Tibia embateria (kriegerische Flöte), war eine bei den Lacedämoniern gebräuchliche Flöte, welcher man sich zur Begleitung des Adonions (s. d.) bediente. — Tibiae bifores oder conjunctae

(zweiröhrige oder verbundene Flöten), war ein Instrument der Alten, welches aus zwei Flöten nebeneinander bestand, die aber oben in eine zusammenliefen u. auch nur ein Mundstück hatten. — Tibiae geminae oder pares (gleiche Flöten), ebenfalls ein Instrument der alten Griechen und Römer, das aus zwei flötenartigen Röhren nebeneinander bestand, die aber oben und unten mit einander verbunden waren, mit einem gemeinschaftlichen Mundstücke geblasen, jedoch mit beiden Händen gespielt wurden. Auch die gewöhnliche Doppelflöte der Alten hieß wohl Tibiae geminae. — Tibia multisonans (viel- oder starktönende Flöte), ein Blasinstrument der Aegypter, das diese, der Sage nach, aus einem Gerstenhalme verfertigten. — Tibia siticinum, Trauerflöte der Alten, welche nur bei Leichenbegängnissen angewendet wurde. — Tibia utricularis, s. Sackpfeife. Von Tibia kam auch der Ausdruck

Tibilustrium her, welcher das Fest bedeutete, welches die alten römischen Pfeifer oder Flötenbläser alle Jahre am 13ten Junius feierten, und wobei Einer den Andern in seiner Kunst vor Tausenden von Zuschauern zu übertreffen suchte, dann Alle sich der verschiedenartigsten Belustigung überließen. a.

Tichatschek, Joseph Aloys, Königlich Sächsischer Hofopern- und Cammersänger zu Dresden, in Weckelsdorf in Böhmen am 11ten Juli 1807 geboren. Während er das Gymnasium in Brunau besuchte, war er in dem Benedictinerkloster bis in sein 17tes Jahr Altist; alsdann mutirte seine Stimme in einen herrlichen Tenor. 1827 ging er nach Wien, um Medizin zu studiren, sang jedoch oft in den Kirchen mit, und erregte besonders die Aufmerksamkeit des Chorregenten Weinkopf zu St. Michael, der zugleich Chordirector am Kärnthnerthor-Theater war, und ihn veranlaßte, zum Theater zu gehen. Gleichzeitig mit Staudigl, Clara Heinefetter und Sophie Löwe studirte er bei dem italienischen Gesangslehrer Cicimara die höhere Singkunst, und ging 1834 nach Grätz, um dort seine theatralische Laufbahn als Solosänger zu eröffnen, die er dann auch sogleich mit außerordentlich viel Glück betrat. In Wien hatte er nur im Chore mitgesungen und hie und da eine kleine Rolle übertragen erhalten. Er blieb drei Jahre in Grätz und hatte sich daselbst fortwährend des größten Beifalls zu erfreuen, so daß ihm Gastrollen und Engagement in Wien für des berühmten Wild Stelle angetragen wurden. Die ersteren nahm er an, u. vollendete sie mit großem Glück, das letztere jedoch mußte er ablehnen, weil er schon bei einem eben so glücklichen Gastspiele in Dresden längere Verbindlichkeiten eingegangen war. T. besitzt eine sehr umfangreiche Stimme, von schmelzendem und kräftigem Klange. Er singt mit gleicher Vollkommenheit den Tamino und Belmonte wie Elvin in der „Nachtwandlerin", Arthur in der „Straniera", Olaf in der „Ballnacht", und George in der „weißen Dame". Dabei wird sein gutes Spiel von einer edlen jugendlichen Gestalt unterstützt, und bei einer längeren Fortdauer seines Strebens dürfen wir, bei der Jugendlichkeit seiner ganzen Erscheinung, noch Viel von seinen Kräften hoffen.

Tief, s. Höhe.

Tieffenbrucker, Leonhard, Magnus, und Wendelinus, drei berühmte Lautenmacher des 16ten Jahrhunderts, lebten zu Venedig, und scheinen Vater, Sohn und Enkel gewesen zu seyn, da sich ihr Ruf durch das ganze genannte Jahrhundert erstreckt.

Tielke, Joachim, berühmter Instrumenmacher, lebte zu Hamburg von 1660 bis 1730. Besonders geschätzt waren seine Saiteninstrumente

und unter diesen vornehmlich wieder seine Geigen u. Lauten, welche letzteren er sogar von lauter Elfenbein und Ebenholz mit allerhand kostbaren Zierrathen verfertigte. — Ein vorzüglicher Violdagambist Namens Tielke stand auch von 1700 bis 1720 in der Landgräflichen Capelle zu Cassel.

Tietz (bisweilen auch Titz geschrieben), August Ferdinand, vortrefflicher Violinspieler und geschätzter Componist, ward um 1750 geboren, und lebte Anfangs eine Reihe von Jahren zu Wien, wo auch mehrere Streichquartette, Violinduette und Sonaten für Violine und Clavier von seiner Composition erschienen; dann ging er um 1786 nach Petersburg, und wie es scheint ist er auch für immer dort geblieben. Bestimmtere Nachrichten können wir über sein Leben nicht mittheilen, und seit 1816 ohngefähr hört man gar Nichts mehr von ihm. Seine Compositionen bestehen meist in Quartetten, Quintetten, und Sonaten. Concerte für die Violine schrieb er wenige, wenigstens sind nur ein Paar davon gedruckt worden. Ueberhaupt aber ist die ungleich größere Zahl seiner Werke Manuscript geblieben, und nur eine geringere zum Drucke gelangt. Am häufigsten findet man noch Sachen von ihm zu Wien, wo er sehr beliebt gewesen zu seyn scheint. Seine Quintette für 2 Violinen, 2 Alte und Violoncell wurden einst dort sehr häufig gespielt. 10.

Tigellius, berühmter Sänger des alten Roms, Liebling Cäsars, und das Volk vergötterte ihn fast, obschon Cicero und Horaz öffentlich spotteten über den übertriebenen Beifall, der einer „bloßen schönen Stimme werden könne". Diese also, eine schöne Stimme, konnten sie demnach nicht absprechen, und ihr bitterer Tadel dürfte somit nur bedingungsweise gegründet erscheinen. Von Cäsar erhielt T. die kostbarsten Geschenke, und er befand sich oft in dessen Gesellschaft. ff.

Til, Salomon van, gestorben als Professor der Theologie zu Leyden am 1sten November 1713 am Schlagflusse, s. Hebräische Musik und Literatur.

Till, Johann Herrmann, schrieb als Organist zu Potsdam 1719 „Aufrichtig und vernunft-gründlich beantwortete Fragen, ob ein Musikus Practicus, so sich annechst der Composition und teutschen Poesie äußert, auch bereits seine Proben darinnen bewiesen, müsse und solle alle Classes Scholae durchgegangen und auf Universitäten absolute absolviret haben?" — Nachgehends ward er Organist zu Spandau, und gab eine Umarbeitung und Erweiterung jenes Werks unter dem Titel „Catechismum musicum" heraus. Er hatte als gelehrter Musiker wie als Orgelspieler insbesondere zu seiner Zeit einen guten Namen.

Timbre (franz.), in der Musik — Klangfarbe. Man versteht hierunter vornehmlich die zufälligen Eigenschaften einer Stimme, wovon schon in den Art. Charakteristik und Eigenschaften (der menschlichen Gesangstimme) geredet worden. Dann nennt man überhaupt auch die Beschaffenheit eines jeden Klanges, ob hell oder dumpf, rauh, hart, voll u. s. w., den Timbre oder die Farbe desselben.

Timoroso, (ital.) — furchtsam, erschrocken, zitternd; verlangt ein kurzes Abstoßen der Töne und leises Auftreten derselben. Wie der Athem wohl einem erschrockenen oder ängstlichen, furchtsamen Menschen stehen bleibt, so die Töne im timorosen Vortrage. Der Rhythmus schwankt und alle Ligatur hört auf. a.

Timotheus Milesius, einer der berühmtesten altgriechischen Dichter und Tonkünstler, ward 446 vor Christus zu Milet geboren (daher

auch jener Beiname), und war demnach ein Zeitgenosse Philipps von Macedonien und Euripidis. Nimmt man Alles zusammen, was die Geschichte über ihn erzählt, so muß er in der Musik und besonders als Citharist alle anderen Künstler vor und zu seiner Zeit weit übertroffen haben. Zunächst wird ihm die Erweiterung seines Instruments, der Lyra, um 4 neue Saiten zugeschrieben; dann soll er das chromatische Tongeschlecht, d. h. die Eintheilung der Octave in 12 Töne, erfunden haben; und endlich bildete er eine Menge bis dahin noch unbekannter Tonfiguren, als Läufe, Triller u. s. w. Seine Zeitgenossen sahen das freilich als eine große Versündigung an der Kunst an, und die Obrigkeit verbot seine Spielweise, weil sie die Sittlichkeit gefährde. Das Althergebrachte war den Griechen in keiner Sache heiliger denn in der Kunst, da sie diese als ein unmittelbares Geschenk der Musen und Gottheit ansahen. T. ward aus der Stadt verwiesen, als er die mehr denn sieben Saiten von seinem Instrumente nicht abschneiden wollte, aber dennoch abschneiden mußte. Er ging nach Macedonien, und starb hier, in einem Alter von 90 Jahren, 357 vor Christus. Als Dichter zeichnete er sich besonders durch Dithyramben aus, und die Epheser zahlten ihm einmal 1000 Stücke Gold für ein solches Gedicht. 48.

Timotheus, ein jüngerer griechischer Tonkünstler als der vorige, war aus Theben gebürtig, u. blies Flöte. Alexander der Große berief ihn zu sich, als er seine Vermählung feiern wollte. Als er vor demselben einmal den sogenannten orthischen Nomos spielte, gerieth er (Alexander) so in Wuth, daß er zu den Waffen griff und gewiß einen Mord begangen haben würde, hätte T. nicht sogleich einen anderen Nomos angestimmt. In Dryden's „Alexanderfest" ist diese Begebenheit vortrefflich geschildert.

Tinctor, Joannes, ein Niederländer, um 1450 zu Niville geboren, berühmter musikalischer Schriftsteller. König Ferdinand von Arragonien berief ihn nach Neapel und stellte ihn daselbst als Professor der Musik an, der gewöhnlichen Sage nach, um die vom König gestiftete Musikschule mehr in Aufnahme zu bringen, von welcher Schule sich aber sonst gar keine Nachrichten mehr vorfinden. Uebrigens schrieb er behufs des Unterrichts mehrere Abhandlungen, historischen, contrapunktischen und sonstigen musikalischen Inhalts, von denen aber keine gedruckt worden ist, außer ein vortreffliches „Terminorum Musicae Definitorium", wovon auch Forkel und Burney ein Exemplar besaßen, das vielleicht auch das erste gedruckte musikalische Buch und ganz bestimmt das erste musikalische Lexicon der Welt ist. Wer es kennen lernen will, mag Forkels Literatur pag. 204 ff. nachschlagen. Die Originalmanuscripte der Traktate liegen auf der Bibliothek zu Bologna, und Abschriften davon existiren zu Paris, wovon man 1813 auch noch eine Ausgabe davon zu veranstalten gedachte. Von T's praktischen Werken werden noch einige in dem Archive der Päbstlichen Capelle aufbewahrt, und dies mögen auch wohl die einzigen noch vorhandenen seyn. Baini sagt davon in Absicht auf die Textesbehandlung, daß die 5stimmige Messe „l'homme armé" ein Beispiel von sehr willführlicher Behandlung des Textes gäbe. Während 4 Stimmen das Sanctus singen, läßt T. den Tenor sagen: Cherubim ac Seraphim caeterique spiritus angelici Deo in altissimis incessabili voce proclamant. Im Osanna läßt er den Alt sagen: Pueri hebraeorum sternentes vestimenta ramos palmarum Jesu Filio David, clamabunt Osanna in excelsis. Und im 3stimmigen Benedictus sagt der Tenor: Benedictus semper sit filius Altissimi, qui de coelis huc venit in nomine Domini. Uebrigens findet man manches Lesenswerthe über Tinctor als Musiker von Fetis in seiner Revue musicale und in seinem Memoire über die Niederländer. Gegen 1490 begab

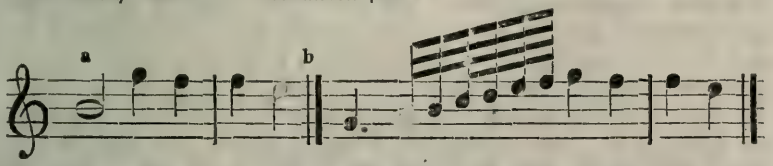
sich Tinctor aus Italien wieder in sein Vaterland zurück, ward in Niville, seiner Geburtsstadt, als Doctor der Rechte und Canonicus angestellt, und starb um 1520. Betreff jener Musikschule des Königs Ferdinand ist noch zu bemerken, daß wahrscheinlich diejenige darunter gemeint ist, welche später Gafurio u. Guarnerio, mit denen Tinctor auch mehreremale zu Neapel öffentlich disputirte, errichtet haben sollen. Wo indessen von den Disputationen Gafors mit T. die Rede ist, und das sind die besten Quellen, wird niemals einer schon existirenden öffentlichen Musikschule gedacht. K.

Tinti, Salvatore, um 1770 einer der größten Violinvirtuosen Italiens, aus Florenz gebürtig, stand auch hier eine lange Reihe von Jahren als erster Violinist in der Theater-Capelle, bis 1800 ihn die Kriegsunruhen nach Venedig vertrieben. Von da machte er dann eine Reise nach Wien, wo er mehrere Quartette für Violine, Viola und Violoncell herausgab und andere Sachen in Manuscript hinterließ; 1804 jedoch kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, und von der Zeit an ist in Deutschland Nichts mehr über ihn bekannt geworden.

Tintinnabolum (lat.), eine kleine Glocke oder Schelle (s. d.). Die Alten hatten auch ein anderes Instrument, das sie T. nannten. Es war eine Stange mit verschieden geformten Querbalken und anderen Verzierungen, an welchen mehrere kleine Glöckchen und Schellen hingen, die durch die Bewegung der Stange, einen Stoß derselben, zum Klange gebracht wurden, also eine Art Instrument, wie wir im sogenannten türkischen Hut oder Schellenmond besitzen.

Tiorba, italienischer Name der Theorbe (s. d.).

Tirade, kommt aus dem Italienischen her und bedeutet eigentlich so viel als: viele Worte, Wortschwall, und daher auch viele Töne, Tonschwall, d. i. eine bunte und lange Reihe von Tönen, die wenig oder gar keinen Ausdruck haben. Insbesondere jedoch versteht man in der Musik darunter eine Spiel- oder Verzierungsmanier, die aus einer Anzahl neben einander liegender schneller Noten besteht, durch welche der Zwischenraum eines Intervalls ausgefüllt wird oder zwei weiter von einander entfernt liegende Hauptnoten mit einander verbunden werden, z. B. wie in b, wo die Hauptnoten von a durch eine Tirade verbunden sind:



Die Tiraden können nun auch chromatisch und noch anders seyn, je nachdem es die Größe des Intervalls erfordert. Ihr Grundcharakter bleibt übrigens immer derselbe. Ihr Zweck ist zunächst gefällige Ausschmückung des Einfachen, indeß auch dem folgenden Haupttone einen mehr tonischen Accent zu geben. Daher werden sie zwar meist vom Componisten vorgeschrieben; doch können sie auch willkührlich vom Spieler angebracht werden, wobei wir demselben aber die größte Vorsicht und Sparsamkeit anrathen.

Tiranna, s. Tonatilla.

Tirry, Anton, berühmter Clarinettist des vorigen Jahrhunderts, 1757 in Ungarn geboren, bildete sich vornehmlich zu Wien unter Hofrath Michael Qualenbergs Leitung. Von 1778 an hielt er sich in Italien auf, und erregte hier durch seine Fertigkeit auf der Clarinette großes Aufsehn

1780 kehrte er nach Deutschland zurück, und ward nach einer kleinen Reise als Cammermusikus und erster Clarinettist in seiner Capelle von dem Grafen Graschalkowitsch zu Wien engagirt, welche Stelle er indessen schon 1787 wieder aufgab, um eine neue u. größere Reise durch Deutschland zu machen. Er ließ sich an mehreren Höfen hören, und blieb endlich in Stuttgart einige Zeit als Herzoglich Würtembergischer Cammermusikus. 1792 kam er als solcher nach Berlin, wo sein Spiel den glänzendsten Beifall fand, und 1793 kehrte er in sein Vaterland zurück, von wo er sich dann nach Rußland gewendet u. dort auch seine künstlerische Laufbahn beschlossen zu haben scheint, denn 1798 war er in Petersburg u. von 1800 fehlen alle Nachrichten über ihn.

Tischer, Johann Nicolaus, geboren zu Böhlen im Schwarzburgischen 1707, erhielt in seinem 12ten Jahre den ersten Musikunterricht von dem damaligen Organisten Rauche daselbst. 15 Jahre alt kam er als Schreiber zu einem Beamten in Halberstadt, wo der Domorganist Graf seine fernere musikalische Bildung übernahm, u. namentlich ihn im Clavierspielen unterrichtete. In Arnstadt, wohin ihn das Schicksal nunmehr führte, studirte er nach Schweitzelbergs Anweisung die Anfangsgründe in der Composition und lernte Violine und Viole d'amour spielen. Nachgehends kam er nach Rudolstadt. Hier setzte er bei dem Concertmeister Graf seine Studien fort. Nach Arnstadt zurückgekehrt, ertheilte er bereits selbst Unterricht im Clavier- und Violinspielen, componirte nebenbei auch Manches, was gefiel. Die Fürstin von Schwarzburg-Arnstadt, welche auf seine Talente aufmerksam wurde, empfahl ihn sowohl für die erledigte Domorganistenstelle zu Erfurt als ihrem Bruder, dem Herzog Ludwig Rudolph zu Blankenburg. Allein an beiden Orten traten der Anstellung Schwierigkeiten entgegen. In Erfurt namentlich machte man zur Bedingung derselben, daß er seine Religion ändere, wozu er sich aber durchaus nicht entschließen wollte. Er ging deshalb auf Reisen nach Hamburg, Berlin und Dresden, wo der Umgang mit den damals ausgezeichnetsten Meistern sehr förderlich für ihn seyn mußte. Nach einem neuen kurzen Aufenthalte in Arnstadt trat er 1728 als Hautboist in Dienste des Herzogl. Leibregiments zu Braunschweig. Endlich 1731 erhielt er einen Ruf nach Schmalkalden als Schloß- und Stadtorganist, was er auch sein ganzes Leben hindurch geblieben ist. Sein Todesjahr übrigens findet sich nirgends aufgezeichnet. Zu seiner Zeit gehörte er zu den tüchtigeren Clavier- und Violinspielern, der außerdem auch noch die Hoboe, Flöte, das Violoncell und das Horn recht geschickt zu behandeln verstand, und war einer der beliebteren Componisten. Er hat eine Menge Concerte, Solo's und andere Sachen für seine Instrumente geschrieben, und dann mehr denn 50 Kirchenstücke. Den verbreitetsten Eingang fanden seine Compositionen für Clavier, die viel beim Unterrichte angewendet wurden und in der That auch, in Betracht der Anforderungen, welche man damals an einen Clavierspieler machte, einen großen pädagogischen Werth hatten. Sie wurden meist zu Nürnberg, aber auch zu München und an anderen Orten gedruckt.

Tischer, Caspar, um 1712 Organist zu Königsee, von 1714 an aber Gräflich Brockdorffscher Hoforganist und Componist zu Sney in Franken, war des berühmten Sorge Lehrer, und einer der vorzüglichsten Orgelspieler und Componisten seiner Zeit, von dessen Werken jedoch keins mehr allgemeiner bekannt ist. N.

Tischlinger, Burkhard, Tonkünstler und Orgelbauer in Diensten des Kaisers Maximilian I. zu Wien. 1507 bauete er unter anderen eine Orgel in der Sakristey der St. Stephanskirche zu Wien. Der Kaiser schätzte

ihn sehr, und die Geschichte nennt ihn allgemein einen großen Meister seines Fachs im 16ten Jahrhunderte, ohne jedoch weitere Nachrichten von seinem Leben irgendwo mitzutheilen.

Titius, Erhard, starb 1681 als Cantor zu Zittau, als welcher er 1675 von Dresden aus dahin berufen worden war. Dresden scheint auch sein Geburtsort gewesen zu seyn, wenigstens erhielt er hier seine Ausbildung und war längere Zeit als Präfectus an der Kreuzschule angestellt. Er zeichnete sich durch große Fertigkeit im Orgelspielen und viele gelehrte musikalische Kenntnisse aus; doch hat er nie einen öffentlichen Gebrauch von diesen gemacht. Er war Kuhnau's Wohlthäter, wie dieser selbst dankbar in seiner Lebensgeschichte anerkennt.

Titl, Anton Emil, ein junger, noch wenig bekannter, aber zu schönen Erwartungen berechtigender Componist, ist 1809 zu Pernstein, einem Gräflich Mitrowsky'schen Schlosse in Mähren, geboren und privatisirt gegenwärtig in Prag. Zum Schulfache bestimmt, hörte er in Brünn den pädagogischen Lehrkurs und studirte nebenbei, vom innern Drange getrieben, unter Gottfried Rieger's (s. d.) Leitung die Tonsetzkunst. Zwei Jugendversuche, vollstimmige Instrumental-Ouverturen zu den Dramen: „Torquato Tasso", und „der Leichenräuber", überraschten selbst den strengen Mentor, und der zum Lohne gewordene Beifall ermunterte den hochbeglückten Zögling, sich auch an eine dramatische Composition zu wagen. Er vollendete mit ächt künstlerischer Begeisterung die eine vaterländische Sage behandelnde Oper: „die Burgfrau", welche, in ihrer Geburtsstätte dargestellt, eine freundliche Aufnahme fand. 1832 setzte er zur Installationsfeierlichkeit des neuen Fürsterzbischofs von Ollmütz eine solenne Messe nebst eingelegtem 8stimmigen Vocal-Chor, wodurch er auch einen entschiedenen Beruf für den religiösen Styl beurkundete. Von beiden Werken erbaten sich die Conservatorien zu Wien und Prag Abschriften und brachten dieselben mit dem günstigsten Erfolge zu Gehör. Möchte doch dem aufkeimenden Talente ein wohlwollender Mäcen erwachsen, damit es kummerfrei emporwachse und nicht unter der Last von Nahrungssorgen erdrückt zu werden befürchten müsse. Drei Hefte höchst interessanter Gesänge sind durch den Druck (Prag bei Enders) veröffentlicht, Schubert's Manen geweiht und in dieser Beziehung wohl auch nicht ganz frei von Anklängen. 81.

Toccate, ital. Toccata, ein jetzt ziemlich ganz veraltetes Tonstück für Orgel oder Clavier, das meist einen größeren Umfang hatte, und bald im gebundenen, bald im contrapunktischen, bald auch im freien Style geschrieben war. Es mag unserem jetzigen Capriccio oder der sogenannten Fantasie sehr ähnlich gewesen seyn, und hatte nur das Eigenthümliche, daß eine gewisse Notenfigur oft darin vorkam, in deren Vortrag aber beide Hände mit einander abwechselten. Unter den neueren Componisten suchten besonders Hummel und Clementi diese Form wieder hervor, wagten sie aber doch nicht anders als hauptsächlich nur bei Etuden anzuwenden, wo sie denn auch allein nur noch von einigem Nutzen seyn kann. Im Fall daß das Tonstück einen weniger großen Umfang hatte, nannten es die Alten Toccatina — eine kleine Toccate. Man darf übrigens das italienische Toccata nicht mit Toccato verwechseln. a.

Toccatina, s. den vorhergehenden Artikel.

Toccato, s. Touquet.

Tochtermann, Philipp Jacob, vortrefflicher Sänger, geboren zu Augsburg 1744, bildete sich zu Mannheim unter Danzi, ward bei der Oper

daselbst angestellt, u. trat 1799 von da zu der Münchener Bühne über. Er ward der primo uomo der deutschen Oper genannt, blieb auch im Gesange immer ganz deutsch, übrigens vereinend denselben mit einem ausgezeichneten Spiele und einem einnehmenden Aeußern. Im deutschen und französisch-deutschen Singspiele leistete er stets Ausgezeichnetes, und sein Ruf verbreitete sich auch im Auslande, das er mehrere Male besuchte. Große Triumphe feierte er namentlich zu Breslau. Unter seinen Rollen waren es vorzüglich sein Oberst Palmer in der Oper von Cannabich, und sein Simeon in dem Mehul'schen „Joseph", die ihm viel Ehre und Ruhm brachten. Das „ich bin verflucht" z. B. in dem Ensemblestücke der Brüder im ersten Acte hört man wohl nie wieder so schön und ergreifend vortragen als von ihm. Es war der wahre leidenschaftliche Ausdruck eines im Innersten tief aufgeregten Gemüths. Auch der Titus gehörte zu seinen gelungeneren Rollen. Als der italienische Geschmack sich immer mehr Oberherrschaft in der Gesangskunst erwarb, und Bricci nach München kam, fing T's Glanz freilich an, sich nach und nach zu verdunkeln. Uebrigens blieb er stets in dem Ansehn eines tüchtig musikalisch gebildeten Sängers, und im Notentreffen sind ihm wohl Wenige gleich gekommen. Seit 1806 führte er auch die Regie der Oper zu München, und hat sich in dem Amte fortwährend, ungeachtet so mancher Veränderungen u. Wunderlichkeiten, welche die Zeit herbeiführte, mit Ehre und Zufriedenheit erhalten, bis er am 1sten April 1833 starb. P.

Todi, Madame Maria Franciska, eine der berühmtesten Sängerinnen und nicht blos ihrer, sondern aller Zeiten, ward in Portugal um 1748 geboren, und war eine Schülerin von Perez. 1777 war sie in London. Ihre Stimme war damals mehr Contralt als Sopran. 1780 ging sie nach Paris, und durch den rauschenden Beifall, welchen sie im Concert spirit. sich erwarb, erhielt ihr Name einen europäischen Ruf. Dichter u. Maler beeiferten sich gleichmäßig, ihr Andenken durch Gesänge und Zeichnungen für die Nachwelt aufzubehalten. 1782 sang sie neben der großen Mara (s. d.), und verlor auch nicht das Mindeste ihres bereits erworbenen eminenten Glanzes, der sich aber wo möglich noch vermehren sollte, als sie im Sommer 1783 eine Reise nach Deutschland machte. Einem wahren Triumphzuge glich diese, und in Berlin ward sie für ein Jahr mit 2000 Rthlrn. Gehalt bei der großen Oper engagirt, obschon einige der dortigen Kunstrichter nicht mit einstimmen wollten in den enthusiastischen Lobgesang, der ihr an anderen Orten und auch in Berlin von Seiten des größeren Publicums gesungen wurde. Besonders Viel fanden dieselben auszusetzen an ihrem Spiele und ihrem Vortrage des Recitativs. Indeß half all' dieser und der scharfsinnigste Tadel Nichts; 1784 bereits führte sie ein glänzender Ruf nach Petersburg. Als sie hier 1786 in der „Armida" von Sarti vor dem Kaiserl. Hofe sang, erhielt sie von der Kaiserin einen kostbaren Schmuck mit Brillanten geschenkt. 1787 berief sie der König von Preußen abermals nach Berlin mit einem jährlichen Gehalte von 4000 Rthlrn. Ihre größten Triumphe feierte sie als Andromeda und Medea in den Opern von Reichardt und Naumann. Ende des Jahres 1789 gab sie ihr Engagement in Berlin auf und wollte nach Paris zurückgehen, blieb jedoch, der Revolutionsunruhen wegen, noch einige Zeit in Deutschland und sang unter anderen auf den Bühnen zu Hannover und Mainz, wo sie nicht weniger als 50 Louisd'or für die Rolle empfing. Dann reiste sie zuvor noch in Italien, Holland u. England, ehe sie endlich den Entschluß, Paris wieder zu besuchen, ausführte. Mit Worten den Enthusiasmus zu beschreiben, den ihr Auftreten hier erregte, ist kaum möglich. Allgemein nannte man sie nur die Sängerin der Nation. Unnachahmlich soll besonders

ihr cantabler Vortrag gewesen seyn. In der großen Arie von Paisiello „A morir se mi condanna“ z. B. unterbrach sie jedesmal ein wahrhafter u. vielfacher Sturm von Beifall. 1792 kehrte sie durch Italien in ihr Vaterland zurück, und, eben im Begriff, eine zweite europäische Wanderung anzutreten, starb sie bereits 1793. Ihrem Gatten und 8 Kindern hinterließ sie ein baares Vermögen von mehr denn 100,000 Preußischen Thalern; außerdem viele Preciosen, über 50,000 Rthlr. an Werth, welche sie von Großen und Reichen als Geschenk empfangen hatte. Ihr Familienname ist bei uns niemals bekannt geworden, da sie schon vor dem Verlassen ihres Vaterlandes sich verheirathet hatte, und überall nur Madame Todi nannte. st.

Todini, Michele, Instrumentenmacher und Contrabaßspieler, blühete in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts und lebte zu Rom, war aber aus Saluzzo in Piemont gebürtig. Einen besonderen Ruhm erwarb er sich durch Verfertigung eines Orgelwerks, an welchem er 18 Jahre gearbeitet hatte, und dessen innere Construction kein Mechaniker begreifen und nachmachen konnte. T. selbst gab eine Beschreibung davon heraus unter dem Titel „Galleria armonica“, in welcher sich auch von seinen übrigen Instrumenten Nachrichten finden. Auch Kircher in seiner Phonurgie und Prinz in seiner Geschichte sprechen von jenem Orgelwerke, und Bonanni endlich theilt in seinem „Gabinetto armonico“ eine Abbildung davon mit.

Toëschi, Carlo Giuseppe, Director der Churfürstlich Pfalz-Bayerischen Cabinetsmusik in München u. ausgezeichneter Virtuos auf der Violine im 18ten Jahrhundert, dessen vollständiger Name aber Toëscha della Castella Monte war. Er wurde im Jahre 1724 im Kirchenstaate geboren, kam aber mit seinem Vater frühzeitig nach Mannheim, wo er schon im Jahre 1756 als erster Violinist in der dasigen vortrefflichen Hofkapelle angestellt war. Im Jahre 1766 wurde er zum Concertmeister ernannt, kam später bei Verlegung der Residenz in obgedachter Eigenschaft nach München, und starb daselbst am 12ten April 1788, noch nicht völlig 64 Jahre alt. Obgleich sein Spiel auf der Violine sehr und allgemein gefiel, so wollten doch seine Compositionen kein Glück machen, denn man pflegte damals zu sagen, daß, wenn man Ein Musikstück von ihm gehört habe, so kenne man auch alle übrigen. Dem guten Manne, welchen man wegen seiner Kunst auf der Violine und wegen seines biedern Charakters allgemein schätzte, mangelte eine rege Phantasie und eine genügende Auswahl schöner und neuer Gedanken, daher er in die Nothwendigkeit gesetzt war, sich öfters zu wiederholen. Seine bedeutendsten Compositionen bestehen aber in den 3 komisch-pantomimischen Ballets: „Don Quixotte auf Gamacho's Hochzeit“, „der englische Hutmacher“, und „Harlequin im Schutz der Zauberei“; ferner in 6 Sinfonien für ein 8stimmiges Orchester; in 21 Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncello; 3 Concerten für die Flöte und 3 Quintetts für Flöte, Violine, 2 Bratschen und Violoncello, welche sämmtlich gestochen sind. v. Wzrd.

Toëschi, Giovanni Battista, Director der Hofmusik in München u. vorzüglicher Virtuos auf der Violine in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts; ein Sohn von obigem Carlo Giuseppe Toëschi. Er wurde um's Jahr 1745 in Mannheim geboren und genoß auf der Violine den Unterricht des berühmten Johann Stamitz. Er spielte sein Instrument mit vieler Kraft und Anmuth, componirte sehr beliebte Instrumentalmusik und schrieb besonders gute Sinfonien, welche Feuer, Ausdruck und Leben hatten, von denen aber nichts gestochen worden ist; auch wurde er nach Christian Cannabich's Tode als Orchesterdirector gerühmt. Wegen aller dieser ausgezeichnet guten

Eigenschaften frühzeitig als erster Violinist der Hofcapelle in Mannheim angestellt, rückte er auch bald zum Concertmeister hinauf. Im Jahre 1778 wurde er bei Verlegung der Residenz mit dem übrigen Hofmusikpersonal nach München versetzt und starb hier am 1sten Mai 1800 als Musikdirector.

v. Wzrd.

Tollmann, Johann, geboren 1775 in Mannheim. In dem zartesten Alter schon zeigte er ein unverkennbares Talent zur Tonkunst. Sein Vater ließ ihm Unterricht auf der Violine ertheilen, und schon in seinem 8ten Jahre spielte er mit großem Beifalle ein Violinsolo am Kurfürstlichen Hofe zu Mannheim. Die menschenfreundliche Kurfürstin, innigen Antheil an dem jungen Talente nehmend, machte es seinen Eltern möglich, ihn bei dem damaligen Hofcapellmeister Ignatz Fränzl ausbilden zu lassen. Zwischen dessen Sohn, seinem Mitschüler, dem nachmaligen rühmlichst bekannten Königl. Bayerischen Capellmeister, Violinvirtuosen und Componisten, Ferdinand Fränzl, und ihm, entspann sich bald ein inniges und dauerndes Freundschaftsverhältniß, welches Fränzl auch öffentlich dadurch bekundete, daß er ihm das Violinconcert in D=moll op. 24 dedicirte. Schon in seinem 15ten Jahre erhielt er eine Stelle an der Hofcapelle, an der er beinahe 15 Jahre als würdiges Mitglied mitwirkte. Auf einer Kunstreise durch verschiedene Gegenden Deutschlands und der Schweiz erwarb er sich durch seine große Kunstfertigkeit, durch seinen schönen Ton, u. namentlich durch seinen vollendeten Vortrag den ungetheilten Beifall aller Kunstfreunde. Die Direction der Liebhaberconcerte zu Basel ernannte ihn 1805 zu ihrem Musikdirector, welche Stelle er 24 Jahre hindurch bis zu seinem Lebensende, den 22sten October 1829, mit der gewissenhaftesten Pflichterfüllung und einer auf lange Erfahrung beruhenden Sachkenntniß bekleidete. Im Jahre 1811 verehelichte er sich mit einer geborenen Motschi aus Luzern. Aus dieser Ehe entsprossen mehrere Kinder, von denen die Tochter, Ida, als Clavierlehrerin allgemeine Achtung genießt. Sein thätiges Wirken in musikalischer Beziehung, auch als Lehrer der Violine und Veranstalter größerer Musikaufführungen, weckte und nährte unverkennbar den Sinn u. die Liebe zur Tonkunst, und erwarb ihm die allgemeine Achtung und Liebe in Basel, so daß er stets als wackerer Künstler wie als liebevoller Mensch in dankbarer Erinnerung in den Herzen seiner zahlreichen Freunde und Schüler fortleben wird. Sein Ruf als tüchtiger Orchesteranführer war in der ganzen Schweiz verbreitet, und die schweizerische Musikgesellschaft übertrug ihm mehreremal in verschiedenen Jahren und Städten die Direction ihrer großen Musikfeste. Auch müssen wir hier, als schöner Zug seines Charakters, der mit vielen Opfern verbundenen gefälligen und liebevollen Art gedenken, womit er die Unternehmungen fremder Tonkünstler und andere musikalische Veranstaltungen uneigennützig unterstützte und förderte. L.

Tomann oder Toman, Johann, großer Fagottvirtuose, gestorben im Jahre 1800, war ein Böhme von Geburt, und bildete sich zu Prag. In den 80er Jahren machte er mehrere größere Reisen, auf welchen er sich den Ruf eines der ausgezeichnetsten Virtuosen auf seinem Instrumente erwarb, der mit einer (für damals) eminenten Fertigkeit zugleich den schönsten Ton und gefühlvollsten Vortrag verband. Gegen 1790 ernannte ihn der Graf Johann von Pachta zu Prag zu seinem Cammermusiker, als welcher er zugleich auch Dienste im dortigen Theater=Orchester verband. Oefters findet man seinen Namen auch Thoman geschrieben, doch scheint unsere Schreibart die richtigere zu seyn.

Tomascheck, Johann Wenzel, geboren zu Skutsch in Böhmen am 17ten April 1774. Bezüglich seiner frühzeitig schon sich offenbarenden musikalischen Anlagen schickten ihn seine Eltern nach der Kreisstadt Chrudim, wo er unter dem Regenschori Wolf binnen 2 Jahren sowohl im Violinspiel als im Gesange bedeutende Fortschritte machte. Wieder zum heimischen Heerde zurückgekehrt, war es sein sehnlichster Wunsch, auch auf der Orgel Unterricht zu erhalten, wogegen jedoch die väterliche Autorität in optima forma protestirte. Indessen erklügelte der lernbegierige Knabe dennoch einen Ausweg. Sein älterer Bruder hatte ihm zum Namensfeste als Angebinde ein überspieltes Clavichord verehrt, und dieses mußte für das heißgeliebte Riesen-Instrument mindestens als Pygmäen-Surogat dienen. Es wurde nach einer entlegenen Kammer transportirt und jeder freie Augenblick benützt, um dort in einsamer Abgeschiedenheit mühsam einzelne Accorde zusammen zu suchen, und die momentan empfangenen Ideen in Klänge zu übertragen. Bald aber zeigte sich, ohne alle Vorkenntniß, die Unzulänglichkeit einer solchen unzeitigen Prozedur. Da erschien ein gutmüthiger Schulcamerad, welcher von dem Pfarrvicar im Generalbaß instruirt wurde, als Retter in der Noth. Dieser theilte mit, was er selbst wußte, und jetzt erst lernte T. die verschiedenen Schlüssel, der Intervalle Verschiedenheit, die Baßnotenbezifferung, nebst anderen, nie geträumten Mysterien kennen, und erhielt zur Privatübung auch einige Sonaten von Vanhall und Wagenseil, für welche großmüthige Gaben der dankbare Empfänger tagtäglich sein erspartes Abendbrod verabreichte. Nur allzubald jedoch kam der originelle Tauschverkehr an den Tag, das Ungewitter brach los, und ein parentelles Veto schob für immer einen hemmenden Riegel vor. Kurz nachher wurde T., ein fertiger a vista Sänger, bei den Minoriten in Iglau als Altist aufgenommen, und kam drei Jahre später, um Philosophie zu hören, nach Prag. Dort, wo Mozart's Wunderschöpfungen gläubig verehrt, ja angebetet, in voller Herrlichkeit erstrahlten, dort, in der erhabenen Tonkunst anerkanntem Mutterssitze, fand sein dürstender Geist erquickende Nahrung. Schmerzlich fühlend, was ihm noch mangle, ging nunmehr sein einzig Streben dahin, das ohne Schuld Verabsäumte ernstlich nachzuholen. Mit glühendem Eifer, beseelt von reinster Kunstliebe studirte er von nun an, jede Freistunde benützend, meist nächtlicher Weile, da seine Collegien nebst dem zur Lebenssubsistenz benöthigten Scholarisiren fast die gesammte Tageszeit in Anspruch nahmen, unabläßig Türk's Clavierschule, um seinen bisher ziemlich uncorrecten Fingersatz zu reguliren; ferner das Harmoniesystem und die contrapunktische Lehre nach Marpurg's, Kirnberger's, Mattheson's, Vogler's u. a. großen Theoretiker Leidfaden, und legte ohne fremde Beihülfe, einzig nur auf sich selbst und eigene Forschungen beschränkt, binnen 9jähriger Zeitfrist glücklich und erfolgreich die dornige Bahn zurück. Jetzt, am schönen Ziele, gerade eben im Begriff, der Jurisprudenz als Broderwerb für die ganze Zukunft sich zu weihen, führte einer seiner Clavierschüler, Graf Georg von Bouquoy, des Lebens Wendepunkt herbei, u. ihn, den für die Kunst vielleicht alsdann auf immardar Verlorenen, seinem angeborenen individuellen Berufe zu. Dieser hochherzige Mäcen, ganz begeistert durch die von seinem Meister erst kürzlich vollendete wahrhaft geniale Composition der Bürger'schen „Leonore", nahm ihn mit dem Titel als gräflicher Tonsetzer und einem ansehnlichen Gehalte zu sich in sein Haus auf, und verschaffte dadurch jene unabhängige, sorgenfreie Muße, welche ihn in den Stand setzte, die Kunstwelt mit einer bedeutenden Anzahl gediegener Meisterwerke beschenken zu können. Daß dieselben aber in der That mit vollem Rechte jenen leider nur zu oft gemiß-

brauchten Ehrennamen verdienen, darüber stimmen alle notorisch competenten Urtheile überein. Sie sind insgesammt eigenthümlich in den Ideen, wie in der Ausarbeitung, reich an Harmonie, gelehrt ohne trockenen Pedantismus, ungesucht originell, streng consequent, neu an Thematen, energisch, feurig, kräftig und rein melodisch, voll Phantasie, Anmuth u. Grazie, athmen einen kühnen Geist und genialen Aufschwung; in den Orchestersätzen geht die Instrumentalparthie ihren eigenen, selbstständigen Weg, ohne jemals die alltäglich gewöhnliche, bis zum Eckel ausgefahrene Straße einzuschlagen; die Auffassung irgend eines Gegenstandes erscheint immerdar vollständig, absolut in sich abgeschlossen; seine Grundbässe sind, wie bei allen tüchtigen Meistern, grandios, ächte Fundamentalstützen des harmonischen Bau's, u. die Fugenstücke, wiewohl strozzend von contrapunktischer Tiefe, sind dennoch auf Motive basirt, welche fern von jener veralteten starren Monotonie fast elegant erscheinen, und somit auch den, für diese Gattung minder Empfänglichen, durch die Wahrheit des Ausdrucks, durch imponirende Größe ergreifen und zur Bewunderung hinreißen. Sogar H. G. Nägeli, der im Kunstfache äußerst rigorose Areopag, ließ ihm unbedingte Gerechtigkeit wiederfahren und stellte ihn in die Reihe der wirklichen Erfinder. Als nach mehr denn einem Jahrzehent T. ein ihn beglückendes Ehebündniß schloß, gestalteten sich seine bisherigen Verhältnisse insoferne anders, daß er nunmehr mit Beibehaltung seiner Rente ein eigenes Haus bezog. Jenes Stamm-Emolument, verbunden mit dem Ertrag seiner nach Verdienst honorirten Arbeiten u. den von zahlreichen Schülern, worunter vorzugsweise Worzischeck genannt werden mag, beziehenden Ehrensold sichern ihm eine angenehme, durch die allgemeine Achtung noch verschönte Existenz. Die Erzeugnisse seines Fleißes, Talents und Genie's, theils gedruckt, theils handschriftlich, sind folgende: 10 Variationen über ein Thema aus Winters Opferfest; 6 Lieder; Cantate zu Fürst Kinsky's Vermählungsfeier; 9 Variationen auf das Thema „O du lieber Augustin"; 10 Variationen über das Motiv eines Ballabile aus dem „Waldmädchen"; 6 Lieder; Trio für Pianoforte, Violin und Viola; 10 Variationen; Fantaisie et Sonate pathétique; Sonate pour le Pfte.; Rondeau in G; „Leonore", Ballade von Bürger; Sonate in Es; Grand Sonate in C; desgleichen in G; Variationen für das Pianoforte; Sinfonie in C; Pianoforte-Concert in C; desgleichen in Es; Sinfonie in Es; Grand Sonate in F; Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell; Cantate zur dritten Vermählungsfeier Kaiser Franz I.; Hector und Andromache, Gedicht von Schiller; Leichenphantasie, von ebendemselben; Sonate in A; Bußlied von Gellert; an Laura, für Gesang und Clavierbegleitung; Heloise, für ebend.; Sinfonie in D; Elegie auf den Tod eines Jünglings, von Schiller; Phantasie für die Harmonika, am Grabe der Mariane Kirchgeßner; 3 Gesänge; Selma, von Voß, und 2 Gesänge; Seraphine, Oper; der Taubstumme, für Gesang und Pianoforte; 12 Eclogen und 12 Rhapsodien für das Pianoforte; Ouverture à gr. Orch.; Missa in Es, nebst dazu gehörigem Gradual und Offertorium; mehrere Tanzparthien; 3 Allegri capricci di Bravura p. il Pfte.; 3 Ditirambi per dito; Großes Requiem in C-moll; desgl. in H minore, für Singstimmen, mit Orgel-, Violoncell- und Contrabässen-Begleitung; Te Deum laudamus, in D-dur; Veni Sancte Spiritus, in G; Missa, in C; Maria Stuarts Abschied aus Frankreich; mehrere Gesänge in deutscher u. böhmischer Sprache; Gedichte von Göethe, 9 Hefte; Beatrice, Cantate mit ganzem Orchester; die Entstehung der Abtei Hohenfurth, Ballade; 6 Gesänge aus dem National-Epos „Wlasta"; Gedichte von Heine, Schutt u. a.; Vaterunser, von Zimmermann; zusammen 78 Werke. — d.

Tomaſelli, Giuſeppe, wahrſcheinlich 1762 oder 63 in der Lombardei geboren, erhielt zu Mailand ſeine muſikaliſche Ausbildung, kam als Tenor-Sänger nach Salzburg, und wurde bei der Einverleibung des Erzbisthums mit den öſterreichiſchen Staaten nebſt mehreren ſeiner Collegen in die Wiener Hofcapelle überſetzt. Dort lebte er, auch als ausgezeichneter Geſanglehrer fortwährend thätig, geſucht, und mit dem Rufe, viele nachmals ſehr gefeierte Sängerinnen zu ſeinen Schülerinnen zählen zu dürfen, mehr als zwei Decennien, bis hohes Alter ihn dienſtunfähig machte u. ein kaiſerliches Gnadenwort ausnahmsweiſe die Bewilligung ertheilte, den vollen Gehalt als Penſion im Auslande verzehren zu können. So begab ſich denn der körperlich noch rührige Greis zu nahen Blutsverwandten nach Würzburg, in deren Armen er 1835 ſanft und ſchmerzlos entſchlief. Seine beiden Kinder widmeten ſich mit Erfolg der Bühne. Die Tochter hat bereits auf verſchiedenen Theatern als vielſeitige, gründlich gebildete Opernſängerin ſich bewahrt, und Franz, der Sohn, gehört zu den beliebteſten Local-Komikern des Wiener Leopoldſtädter Volkstheaters. 18.

Tomaſi, 1) Blaſio oder Blaſius de Tomaſiis, wie er an einigen Orten genannt wird, lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts zu Comacchio, einer Stadt im Ferrariſchen Gebiete, und war damals als Orgelſpieler und Componiſt berühmt. Er ſchrieb beſonders viele und gute Madrigalen und Motetten für 2 bis 5 Stimmen, und Kirchenconcerte für 1 bis 8 Stimmen, wovon auch mehrere Sammlungen gedruckt worden ſind. 2) Giovanni Battiſta, aus Mantua gebürtig, war in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Capellmeiſter am daſigen Hofe, und als dramatiſcher Componiſt nicht ohne Namen. In Venedig ward unter anderen 1678 die Oper „Sesto Tarquinio“ von ihm aufgeführt.

Tomaſini, Luigi, aus Italien gebürtig, ſtand unter Joſ. Haydn's Direction als Concertmeiſter in der Fürſtl. Eſterhazy'ſchen Capelle, und galt für einen ausgezeichneten Violinvirtuoſen. Von ſeiner Arbeit ſind mehrere Sinfonien, Concerte, Quartette, Duos, Soloſonaten, Variationen u. dergl. handſchriftlich bekannt. 81.

Tombolini, Rafaele, berühmter Sopranſänger (Caſtrat) des vorigen Jahrhunderts, ward 1769 in Italien geboren und kam ſchon 1784 nach Berlin, um unter Concialini's Leitung ſeine Schule als Sänger zu vollenden. 1791 trat er zum erſtenmale in Berlin öffentlich auf, und erhielt ſogleich auch ſtürmiſchen Beifall. Seine Stimme zeichnete ſich nicht nur durch einen außerordentlich weiten Umfang, ſondern auch durch einen herrlichen Klang und große Volubilität aus. Dabei zeugte ſein Vortrag von viel Gefühl und Geſchmack. Berlin ſollte den Sänger aber nicht lange beſitzen, nur bis 1794, wo er ſich nach Wien wandte, und von da in ſein Vaterland zurückkehrte. 1810 bis 1812 ſang er abwechſelnd zu Mailand und Venedig, war auch einmal in Paris. Doch hatte er damals ſeine höchſte Blüthezeit ſchon überlebt. Von 1816 an ſind gar keine Nachrichten mehr über ihn nach Deutſchland gekommen; wir können daher auch nicht angeben, ob und wo er jetzt vielleicht noch am Leben iſt.

Tomeoni oder Tomioni, 1) Floridо, geboren zu Neapel um 1758, ſtudirte in den daſigen Conſervatorien, lehrte nachher ſelbſt einige Zeit und ging dann, als der Krieg in Italien ausbrach, nach Paris, wo er ſich ebenfalls als Lehrer der Muſik habilitirte, u. einige gute muſikaliſche Werke herausgab, als: „Methode qui apprend la Connaissance de l'harmonie et la pratique de l'Accompagnement selon les principes de l'ecole de Naples“ (1798);

und „Theorie de la musique vocale, ou des dix regles qu'il faut connaitre et observer pour bien chanter, ou pour apprendre à bien juger par soi-même du dégré de perfection de ceux que l'on entend" (1799), welche unter Anderem besonders sehr interessante Bemerkungen über die Aussprache des Französischen und Italienischen beim Gesange enthält. Unter den Compositionen, welche von ohngefähr 1800 an in Paris von ihm erschienen, befinden sich namentlich mehrere hübsche Romanzen und Rondo's für Clavier mit Orchesterbegleitung. Ueber seine letzten Lebensschicksale ist Nichts bekannt. — 2) Irene Tomeoni, wahrscheinlich eine Schwester des vorhergehenden, ausgezeichnete Sängerin, ward 1760 zu Neapel geboren und ebenfalls in den dortigen Conservatorien erzogen. 1780 trat sie zum erstenmale in Neapel öffentlich auf, u. bis 1788 glänzte sie daselbst als Prima Donna; nachgehends reiste sie ein Paar Jahre in Italien und Deutschland, und ward 1791 als erste Sängerin bei der Hofoper zu Wien angestellt, wo nicht nur ihr vortrefflicher Gesang, sondern auch ihr ausgezeichnetes Spiel große Bewunderung erregte. 1801 verließ sie das Theater gänzlich und verheirathete sich an einen reichen israelitischen Kaufmann Namens Dutillieu, weshalb man sie bisweilen auch Tomeoni-Dutillieu genannt findet. Aus dieser Verbindung scheint übrigens hervorzugehen, daß auch sie und überhaupt die Künstler Tomeoni Israeliten waren. 3.

Tomkins, Thomas, großer Contrapunktist, geboren um 1580, Schüler des berühmten William Bird, gehörte zu jener Familie Tomkins, welche durch mehrere ihrer Mitglieder das ganze 16te und 17te Jahrhundert hindurch einen bedeutenden Ruf in der Künstlerwelt hatte. Sein Vater, ebenfalls Thomas mit Vornamen, war Chorsänger in Gloucester; sein Bruder Giles Organist an der Cathedralkirche zu Salisbury; ein zweiter Bruder John Organist an der St. Paulskirche und Mitglied der Königl. Capelle zu London; der dritte Nicolas Cammermusikus des Königs Carl I., und Alle ausgezeichnete Meister ihrer Zeit und ihres Fachs. Unser Thomas ward schon, als er noch Mitglied des Magdalenencollegiums zu Oxford war, 1607 zum Baccalaureus der Musik creirt, und bald darauf Mitglied der Königl. Capelle, 1636 auch Organist bei derselben. 1640 erhielt er die Stelle eines Organisten an der Cathedralkirche zu Worcester, und in dieser scheint er auch bis an seinen Tod geblieben zu seyn, dessen Zeit sich aber nirgends angegeben findet. Er gewann den Preis, welcher auf die besten 5stimmigen Gesänge gesetzt worden war, die nachgehends 1701 unter dem Titel „Triumph der Oriane" herauskamen. Außer diesen componirte er noch viele andere 3- bis 5stimmige Gesänge, Anthems, Hymnen u. s. w. Im Archive der Christkirche u. des Magdalenencollegiums zu Oxford werden noch manche Werke von ihm aufbewahrt, welche beweisen, wie sehr geschickt er den vielstimmigen Satz zu behandeln wußte. 17.

Ton. I. Man lese hier zuvor die Artikel Klang und Schall, denn um den allgemeinen Begriff von Ton u. zwar musikalischem Ton festzustellen, wie es Sache dieses ersten Theils unsers Aufsatzes ist, muß nothwendig vorher erklärt werden, was man unter einem bloßen Klang oder Laut u. Schall zu verstehen hat. Diesem nach ist ein wirklicher Ton ein Klang oder Laut von gleichförmigen Schwingungen, oder besser gesagt: ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaaß, von bestimmbarer Höhe. Einen solchen Klang nun oder wirkliche musikalische Töne zu erzeugen ist Bestimmung aller bei uns gebräuchlichen musikalischen Instrumente, wozu auch die menschliche Stimme gehört, und bis auf die Pauke herab, deren überall möglichst gleichmäßig u. gleichförmig ausgespanntes Fell einen noch ganz vernehmlich

bestimmten Ton giebt. Die Trommel, woran zwei verschiedene, ungleich u. überhaupt nachlässig und unordentlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des untersten Felles noch obendrein durch die queer darüber gespannte sogenannte Schallsaite beständig gestört und in Unordnung gebracht werden, — die Trommel kann nicht eigentlich mehr tönen, sondern nur schallen, rasseln, lärmen. Es geht daraus hervor, daß je bestimmter u. abgemessener die Schwingungen sind, desto reiner und bestimmter auch ein musikalischer Ton ist (s. Reinheit). Eben so hängt die extensive Kraft und Stärke eines Tones auch von der Heftigkeit und Stärke der Schwingungen ab. Uebrigens wird das Wort Ton nicht immer richtig genug und in genügender distinctiver Weise gebraucht; oft steht dafür auch Klang, namentlich in Zusammensetzungen, als: Dreiklang (ein Accord aus drei Tönen), Einklang (eigentlich Einton), Klangstufe (eigentlich Tonstufe) u. s. w. Fragen wir, wie viele wirkliche Töne überhaupt sich hervorbringen lassen auf unseren Instrumenten? so ist die Antwort natürlich wesentlich bedingt von der Natur und Art der Instrumente, und wenn nach den jetzt bestehenden Formen und Einrichtungen derselben unsere Akustiker den Umfang des gesammten Tongebiets bis auf 10 Octaven als äußerste Gränze ausdehnen (s. Klang und Akustik), so ist damit noch nicht erwiesen, daß keine Structur eines Instruments aufgefunden werden könnte, wodurch sich diese Gränzen entweder nach der Höhe oder nach der Tiefe hin noch überschreiten ließen. Indeß wollen wir keineswegs in Abrede stellen, daß darauf gerichtete Bemühungen von einem für die Tonkunst an sich nur sehr unwesentlichen Nutzen seyn würden, da mit jenen 10 Octaven bereits ein Gebiet abgesteckt ist, wie groß es die Musik, um ihren Zweck der klaren Gestaltung eines Innern zu erreichen, gar nicht einmal bedarf. S. den Art. Höhe. Hinreichend dazu sind vollkommen 6 Octaven, welche denn auch, streng genommen, unser Tonsystem abschließen, das ferner an unter sich wesentlich verschiedenen Tönen nur 12 besitzt, nämlich diejenigen, die in dem Umfange einer Octav enthalten sind. Mit dem Schluß dieser beginnt die Reihe wieder von Neuem, nur in einer verdoppelten oder umgekehrt um die Hälfte minderen Zahl der Schwingungen, die unter sich aber wieder in demselben Verhältnisse zu einander stehen, als die Tonschwingungen der ersten Octav. Daher kommt es, daß, wenn man von einem Tone spricht, entweder blos die Rede davon ist, in welcher Beziehung er überhaupt unter den 12 Tönen der Octav stehe, u. in welchem Falle es schon genug ist, den Ton blos bei seinem Namen oder mittelst seines Zeichens zu nennen, oder man will zugleich das Verhältniß der Höhe andeuten, in welchem der Ton insbesondere ausgeübt werden soll, und in welchem Falle man sich der verschiedenen Bezeichnungen der höheren oder tieferen Wiederholungen oder der Namen der verschiedenen Octaven zu seiner Bezeichnung bedient, als: Contratöne, Töne der großen, kleinen, eingestrichenen u. s. w. Octav. Man sehe alle diese Artikel, wie den Umfang der Töne der einzelnen Instrumente und Stimmen unter den speciellen Artikeln dieser selbst. — II. Eine positive Bestimmtheit, d. i. einen unabänderlich bestimmten Grad seiner Höhe u. Tiefe, bekommt in der Musik jeder Ton erst durch die Stimmung oder durch den angenommenen und festgesetzten Stimmenton, dessen eigentlicher Grad der Höhe und Tiefe, an und für sich betrachtet, willkührlich ist (s. Stimmung). Doch hat man ziemlich allgemein eine gewisse Norm, mehr oder weniger in sich verschieden, dafür angenommen, und diese Norm pflegt man daher auch wohl mit dem allgemeinen Namen Ton zu bezeichnen, statt eigentlich Stimmhöhe, und theilt denselben in solcher Rücksicht dann ein in einen Cammer- und

Chorton, wovon bereits in den besonderen Artikeln zur Genüge gehandelt wurde. — III. Auch zur Bezeichnung eines gewissen Intervalls, dessen beide Enden nur um eine diatonische Stufe von einander abstehen, kommt der Name Ton in der Musik vor. Dieses Intervall kann verschiedener Art, d. h. von verschiedener Größe seyn. Wir haben ganze und halbe Töne, ja sogar große und kleine ganze, und große u. kleine halbe Töne. Der ganze Ton ist dasselbe Intervall, welches wir gewöhnlich in der Kunstsprache große Secunde nennen, und der halbe Ton die kleine Secunde. S. Secunde. Durch das zweite Prädicat von groß und klein wird aber auch ein noch besonderer Unterschied in den beiden verschiedenen Secunden unter sich angedeutet. Bei der Beschaffenheit unserer temperirten Stimmung nämlich können die 5 großen Secunden einer Octav — um in dieser Beziehung zunächst bei dem ganzen Tone stehen zu bleiben — nicht durchweg in gleicher Größe oder in ganz gleichem Verhältnisse des Intervalls vorkommen, sondern es müssen die einen Etwas von ihrer Größe und Reinheit verlieren, was den anderen wieder zugesetzt wird, wovon die Artikel Addition, Subtraktion, Theilung, Stimmung, Temperatur und die übrigen dahin gehörigen genügende Auskunft geben. Der große ganze Ton nun steht in dem Verhältnisse von 9 : 8, und der kleine ganze Ton in dem von 10 : 9; jener ist also um das syntonische Komma (81 : 80) größer als dieser. Gefunden wird das Verhältniß durch die harmonische Theilung der großen Terz. Theilen wir z. B. c — e oder das Verhältniß von 5 : 4 harmonisch (s. Theilung), so erhalten wir das Verhältniß (10 : 9 : 8 mit einander multiplicirt) 90 : 80 : 72, das ganz richtig entspricht den Tönen c d e. Von c bis d ist ein großer, und von d bis e ein kleiner ganzer Ton. Diese Verschiedenheit fand schon Didymus, welcher im ersten Jahrhunderte nach Christus lebte. Die Griechen bedienten sich vorher des ganzen Tones in immer gleicher Größe, nämlich in dem Verhältnisse von 9 : 8. Nothwendig aber mußte dadurch die Terz zu hoch und wirklich eine Dissonanz werden, wofür die Griechen sie ausgaben. In solchem Verhältnisse von 9 : 8 besteht der große ganze Ton aus dem kleinen ganzen Tone und dem syntonischen Komma, oder aus dem großen Limma und dem kleinen halben Tone, auch aus dem kleinen Limma und dem großen halben Tone, oder endlich aus dem kleinen und großen halben Tone und dem syntonischen Komma, denn der große halbe Ton ist größer als der kleine halbe Ton um das Verhältniß der Diesis, und macht den Unterschied aus zwischen der reinen Quarte und der großen Terz, und zwischen der Octave und großen Septime, oder — was dasselbe ist — kommt sein Verhältniß 16 : 15 zum Vorscheine, wenn von der reinen Quarte die große Terz oder von der Octave die große Septime abgezogen wird. In der diatonischen Tonleiter ist daher der große halbe Ton auch nur enthalten zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe; alle übrigen chromatischen Verhältnisse, als c — cis, d — dis u. s. w., sind lauter kleine halbe Töne, deren Verhältniß 25 : 24 man findet, wenn man von der großen Terz die kleine Terz abzieht. Dieses Verhältniß mit dem des sogenannten großen halben Tones addirt, giebt das Verhältniß des kleinen ganzen Tones, und man begreift somit, woher es gekommen ist, daß man die Töne cis dis fis u. s. w. auch wohl halbe Töne nennt. — IV. Endlich gebraucht man das Wort Ton auch wohl bildlich für Tonart und Tongeschlecht, indem man nämlich dabei an den Grundton oder den tonischen Charakter eines Tonstücks oder einer Tonart denkt, in welcher die Modulation sich befindet, ob Dur oder Moll, C-, D-, E- oder noch eine andere Tonart. Daher namentlich

der so häufig vorkommende Ausdruck Kirchenton und Kirchentöne statt Kirchentonarten (s. d.), und die Redensarten: das Tonstück steht in diesem oder jenem Tone (Tonart), nach diesem oder jenem Tone ausweichen u. s. w.

Tonabstand, sagen Einige für Intervall (s. d.).

Tonart. Jedes Intervall, folglich jede Reihe von Intervallen kann auf jedem beliebigen Tone unsers Tonsystems dargestellt werden. Folglich kann auch das Durgeschlecht sowohl, wie das Mollgeschlecht auf jedem beliebigen Tone unsers Systems erbaut werden. Die Darstellung eines Tongeschlechts auf einem bestimmten Tone nun heißt Tonart. Es giebt also mehrere Durtonarten und mehrere Molltonarten, u. zwar von jedem Geschlechte so viel Tonarten, als unser System Töne hat. Dies ergiebt wenigstens 12 Durtonarten (auf c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h) und eben soviel Molltonarten auf denselben Stufen. Da jeder Ton mehrfach enharmonisch umgenannt, z. B. dis in es, fis in ges, e in fes verwandelt werden kann, so ist noch eine größere Anzahl von Tonarten denkbar, die aber alle mit den obigen enharmonisch gleich seyn würden, deren Aufzählung jedoch hier überflüssig ist. Außer ihnen sind noch die fünf oder sechs Kirchentonarten zu erwähnen, über die, wie über jene zwölf Tonarten in besondern Artikeln gehandelt ist. ABM.

Im Allgemeinen theilt man die verschiedenen Tonarten, welche allerdings sämmtlich eine jede unter ihrem eigenen Artikel besonders betrachtet worden sind, ein in Haupt- u. Nebentonarten. Erstere sind diejenigen, deren Leiterfolge hinsichtlich der Größe der Intervalle allen übrigen Tonleitern zum Muster dient, und die somit keine abgeleiteten Töne in ihren Tonreihen enthalten: C-Dur und A-Moll. Die Leiter von C-Dur ist Richtschnur für alle übrigen Durtonleitern und die Leiter von A-Moll Richtschnur für alle übrigen Mollleitern. In C-Dur und A-Moll ist — um uns des gewöhnlichen Ausdrucks zu bedienen — Nichts vorgezeichnet; in den Leitern der übrigen Tonarten aber müssen, damit sie mit der Richtschnur von C-Dur oder A-Moll in ihren Klangstufen genau übereinstimmen, bald diese, bald jene Töne erniedrigt oder erhöht werden. Die übrigen Tonarten also, außer C-Dur und A-Moll, sind diesen nachgebildete Tonarten, indem irgend eine beliebige andere Klangstufe zum Grundtone angenommen wurde, u. heißen daher Nebentonarten. Die Eintheilung in Dur- und Molltonarten hat natürlich ihren Grund in der Verschiedenheit des Geschlechts, und man sehe daher darüber sowohl die Art. Dur und Moll, als insbesondere den Art. Tongeschlecht, wo sich auch das Nothwendigste über die innere, psychische Verschiedenheit, oder den ästhetischen Ausdruck dieser beiden Classen oder Gattungen von Tonarten, wie wir lieber sagen möchten, findet. — Paralleltonarten pflegt man diejenige Dur- u. Molltonart zu nennen, welche beide in der praktischen Verwendung ein- und dieselbe Vorzeichnung haben; so sind C-Dur und A-Moll, Es-Dur und C-Moll, F-Dur und D-Moll u. s. w. Paralleltonarten, denn sie sind sich hinsichtlich ihrer üblichen Vorzeichnung gleich. d. Red.

Tonatilla oder Tiranna, heißt bei den Spaniern ein Nationalgesang, den sie mit der Zither begleiten, und der mit der bei uns bekannteren französischen Romanze sehr viel Aehnlichkeit hat.

Tonausweichung, dasselbe was Ausweichung (s. d.).

Tondichter, s. Componist und Tonsetzer; und über Tondichtung s. Tonsetzkunst.

Tone, wörtlich: Töne, Accente; in der griechischen Tonlehre jedoch ward darunter eine eigene Art zu singen oder zu setzen verstanden, u. zwar

diejenige, wobei ein und derselbe Ton mehreremale auf einander folgt, oder auf einen Ton mehrere Sylben unmittelbar nach einander gesungen werden. Die Lateiner sagten dafür extensio, u. selbst in den jüngsten lateinischen Tonwerken finden wir dies Wort noch in solcher Bedeutung gebraucht.

Tonfarbe, gewöhnlicher Klangfarbe, s. Timbre.

Tonführung, dasselbe was Modulation (s. d).

Tonfuß, s. Metrum.

Tongattung, Name für Tongeschlecht; wir ziehen den letztern vor, weil der Charakter von Dur und Moll in der That ein ähnliches Verhältniß hat, wie männliches und weibliches Geschlecht, — eine Ansicht, auf deren gründliche Erörterung wir hier nicht eingehen können. Gäb' es wirklich ein diatonisches und chromatisches Geschlecht, so würden Dur und Moll als unterschiedene Gattungen des erstern zu bezeichnen seyn. So aber scheint der Name entbehrlich. ABM.

Tongeschlecht. Dieser Ausdruck bezeichnet wesentliche, charakteristisch verschiedene Anordnungen des Tonsystems, die den gesammten Tongestaltungen oder der Musik als Grundlagen dienen. Hierüber ist man einverstanden, nicht aber darüber, welche und wieviel solcher Anordnungen eigentlich existiren. Von den Traditionen über griechische Musik her trägt man sich noch häufig mit der Meinung, es habe bei den Griechen drei Tongeschlechte gegeben: das diatonische, das chromatische u. das enharmonische; das letztere existire bei uns nicht, folglich hätten wir noch zwei Tongeschlechte: das diatonische und das chromatische. Wenn aber schon für die griechische Musik (vergl. d. Art. griechische Tongeschlechte) gegen diese Ansicht Zweifel erhoben werden mußten, so ist für die neuere Musik noch gewisser — nicht nur kein enharmonisches, sondern auch kein chromatisches Tongeschlecht, im obigen Sinne des Worts vorhanden. Wir besitzen wohl chromatische Tonreihen, die bisweilen (im Grunde mißbräuchlich, s. d. Art. Tonleiter) auch chromatische Tonleitern genannt werden. Allein diese sind nicht Grundlage für Melodie und Harmonie; nur die diatonische Tonleiter ist es für beide, wie in der Compositionslehre des Verfassers (Marx) sich erweiset. Von dieser einzigen wahren Tonleiter giebt es nun nur zwei Hauptgestalten, Dur und Moll, und diese hat man mit dem Namen Tongeschlechte — also Durgeschlecht und Mollgeschlecht — zu bezeichnen. Es wäre die Frage, ob man nicht auch die Kirchentonarten als Tongeschlechte anzusehen, also neben unsern zweien noch fünf oder sechs ältere anzunehmen hätte? Allein die sämmtlichen Kirchentöne führen sich (wie die Artikel über sie zeigen) ebenfalls auf zwei Grundgestaltungen zurück, auf Dur und Moll; der lydische und mixolydische Ton sind Seitengestalten, — streng genommen nur charakteristische Anwendungen des Jonischen; die dorische u. äolische Tonart sind Modificationen von Moll, die phrygische ist eine Seitenanwendung der äolischen. Es giebt also nur die beiden oben genannten Geschlechter. Aus welchen Tönen besteht nun, u. muß bestehen ein jedes derselben? — Jedes muß die sieben Tonstufen, also die wesentlichen Punkte des Tonsystems, enthalten. Jedes muß sich von anderen wesentlich unterscheiden in der Art, wie es die Tonstufen in sich auffaßt, und muß dabei, wie sich von selbst versteht, zu tonkünstlerischem Gebrauche vollkommen — nach melodischer wie harmonischer Seite — geeignet seyn. Das erste Kennzeichen und Erforderniß ist die Fähigkeit, harmonisch einen befriedigenden Schluß zu machen. Hierzu giebt es nur zwei Accorde, den großen und den kleinen Dreiklang, u. daher eben nur zwei Geschlechte, die sich zunächst in diesen beiden Accorden

unterscheiden. Das Durgeschlecht hat als erstes Kennzeichen, als Grundzug seines Charakters, den großen oder Durdreiklang auf seiner Tonica, ferner große Dreiklänge auf der Ober- und Unterdominante, deren ersterer nothwendig ist zur Errichtung des zum Schluß führenden Dominant- oder Haupt-Septimenaccordes, deren letzterer den beiden andern homogen, die beide Repräsentanten der beiden nächstverwandten Durtonarten sind. Aus den Tönen dieser drei Dreiklänge setzt sich die Durtonleiter in einer melodisch höchst befriedigenden Weise zusammen; sie enthält die im Tonsystem sich zunächst entwickelnden sieben Töne, rechtfertigt also auch in sofern die Constituirung des ersten oder Durgeschlechts. Vergl. d. Art. Griech. Kanonik und Tonleiter. — Das Mollgeschlecht hat als Kennzeichen, als Grundzug seines Charakters, den kleinen oder Molldreiklang auf der Tonica. Analogisch sollte es auch auf Ober- u. Unterdominante kleine Dreiklänge haben; auf der Oberdominante muß aber hiervon abgewichen u. ein großer Dreiklang gesetzt werden, damit sich auf diesem der so überaus wichtige, fast unentbehrliche Dominantaccord gründen lasse. Aus den Tönen dieser drei Dreiklänge bildet sich nun die charakteristische Molltonleiter. ABM.

Vom ästhetischen Standpunkte aus die Ton- oder Klanggeschlechte, auch Töne (wie Einige sagen), betrachtet, liegt in dem Moll niemals eine so große und vollständige Befriedigung für das Ohr als in dem Dur. Die Componisten, und namentlich die älteren, schließen daher auch, wenn sonst der herrschende Ausdruck solchen Wechsel irgend verträgt, und wenn nicht etwa eine geringere Beruhigung des Hörers eben beabsichtigt werden soll, ein in der weichen Tonart begonnenes Tonstück gern im Durtone. Der entgegengesetzte Fall trifft sich wenigstens ungleich seltener in den Werken der Kunst. Die Durtonart ist viel bestimmter, ist stets der Ausdruck einer sich klar bewußten Kraft. Daher nennt auch Riepel sehr treffend allen Durton männlich, das Moll hingegen, wo stets das Weiche, Sanfte und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter haftet, weiblich. Durtöne sind feurig und belebend, Molltöne dagegen rührend u. mehr abspannend; jene sind prächtig und glänzend, diese matt und düster. In dem Mollgeschlecht allein klagen Schwermuth und Trauer allmächtig ergreifend, während Frohsinn und Heiterkeit ihren wahrhaftesten Ausdruck finden im Dur. In dem Art. Tonart ist gesagt und gezeigt worden, daß auf jeder der 12 innerhalb der großen Septime gelegenen Tonstufen eine Dur- und eine Mollscala gebildet werden kann, ohne daß das Verhältniß der charakteristischen Halbtöne sich ändere. Das hat seine vollkommene Richtigkeit; aber aus dieser Gleichheit der äußeren Form und Bildung geht noch nicht hervor, daß auch die Art des innern Ausdrucks eine durchgehends gleiche sey. An der größeren Höhe oder Tiefe der Töne an sich schon haftet vielmehr eine gewisse Bedeutsamkeit, die den harten und weichen Tonarten nothwendig einen ganz verschiedenen Ausdruck verleihen muß, welcher, ungeachtet des gleich bleibenden Verhältnisses ihrer Halbtöne, sich noch mehr bemerkbar macht bei möglichst reiner Stimmung der Instrumente. Die Temperatur, sagt man, schleife, indem sie alle differirenden Tonverhältnisse durch eine mittlere Schwebung ausgleicht, den Charakter der Tonarten bedeutend ab. Dies ist ja wohl wahr, indessen vollkommen aufheben kann sie denselben, bei der merklichen Verschiedenheit der scheinbar gleichen Intervalle, gleichwohl nicht. Einige Tonarten werden dadurch schärfer, reiner, härter ꝛc.; auf dieser bestimmt nachzuweisenden Sonderung aber beruht gerade das eigentlich Charakteristische der beiden verschiedenen Geschlechte u. der in ihnen vorkommenden verschiedenen Tonarten. Ausführlicheres darüber findet man in Schillings „Aesthetik der Tonkunst

Thl. 2 Abschnitt 3. Viel Einfluß darauf hat auch die mehr oder wenigere Verwandtschaft der Töne unter sich. C-Moll z. B. gleicht wegen der nämlichen Hauptdominante stets mehr dem C-Dur als dem nach der herkömmlichen Vorzeichnungsweise in scheinbar inniger Verwandtschaft stehenden Es-Dur. Der besondere psychische Charakter der einzelnen Tonarten der beiden verschiedenen Geschlechte ist auch unter jedem speciellen Artikel derselben angegeben u. so viel als nothwendig mit Beispielen belegt worden. d. Red.

Tonica, ist immer der Grundton derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, oder der erste Ton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die eben vorhandene Melodie oder Harmonie sich bewegt. Von dem Haupt- oder Grundtone eines ganzen Tonstücks unterscheidet sich die Tonica daher dadurch, daß diese bei jeder Ausweichung oder Modulation ihren Platz verändert, jener Hauptton hingegen das ganze Tonstück hindurch immer derselbe bleibt, es mögen auch noch so verschiedene und viele andere Tonarten darin berührt worden seyn. So ist auch der Accord der Tonica stets nur der Dreiklang des Grund- oder ersten Tones (Prime) derjenigen Tonart, in deren Leiter sich die vorhandene Melodie oder der vorhandene melodische Satz mit seiner Harmonie sich bewegt. In der Leiter von C ist C die Tonica, G die Dominante; in der Leiter von F ist dieses die Tonica und C die Dominante u. s. w. Dr. Sch.

Tonisch, eigentlich spannend, auch stärkend; dann aber, von tönen abgeleitet, Alles, was tönt und aus Tönen gebildet ist, und daher oft so viel als melodisch; hiervon abgeleitet endlich, was in Beziehung zu einem gewissen Grundtone oder einer gewissen Tonart steht. So spricht man von einer tonischen Dominante als der Dominante des eigentlichen Grund- oder Haupttones eines ganzen Tonstücks, zum Unterschiede von der Dominante irgend einer anderen Tonart, nach welcher zufällig in dem Tonstücke modulirt wurde, in welcher das Tonstück an sich aber nicht ursprünglich gesetzt ist. Auch wird in einigen Lehrbüchern der Ausdruck tonische Hülfs-Accorde gefunden, und man versteht darunter diejenigen Accorde, welche aus der Umkehrung des verminderten Septimenaccords zum Vorscheine kommen, und die sich besonders dazu eignen, mittelst der enharmonischen Verwechselung der Töne die Modulation aus der Haupttonart unmittelbar in weit entfernte Tonarten, oder aus solchen wieder zurück in den ersten Hauptton zu leiten. Man sehe darüber den Art. Enharmonisch und Verwechslung. — Die Aesthetik will mit Tonischer Kunst jede schöne Kunst bezeichnet wissen, in welcher das Element der Musik, also Ton und Rhythmus, herrscht, also insbesondere auch die Poesie. Dr. Sch.

Tonkunst, s. Kunst und die Artikel Musik, unter diesen besonders den über Musik als schöne Kunst.

Tonleiter, ital. und lat. Scala, die Reihe der sieben Tonstufen mit der Wiederholung der ersten in der Octave, wie dieselben einem der Tongeschlechte zugehören. Nach dieser Bestimmung giebt es daher nur zwei Tonleitern, die Dur- und die Molltonleiter. Erstere besteht aus der Tonica, großen Secunde, großen Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, — aus lauter großen Intervallen, und ihre Tonstufen sind, von der tiefsten angefangen, $1 - 1 - {}^1/_2 - 1 - 1 - 1 - {}^1/_2$ Ton eine von der andern entfernt. Die Molltonleiter besteht aus denselben Intervallen, nur daß Terz und Sexte klein sind; ihre Töne folgen sich also in Entfernungen von $1 - {}^1/_2 - 1 - 1 - {}^1/_2 - 1{}^1/_2 \quad {}^1/_2$ Tönen. Die Dur- und Molltonleitern von C z. B. haben also folgende Gestalt;

c — d — e — f — g — a — h — c.
c — d — es — f — g — as — h — c.

Daß dem so ist, folgt aus dem über Tongeschlecht Gesagten. In Hinsicht auf Dur ist darüber auch nie ein Zweifel gewesen; wohl aber in Hinsicht auf Moll. Man hat den Schritt der Molltonleiter von der sechsten zur siebenten Stufe befremdend, hart, unsangbar gefunden, und deshalb der Molltonleiter aufwärts eine große Sexte, abwärts eine kleine Septime gegeben, z. B. C-Moll so

c, d, es, f, g, a, h — c — b, as, g, f, es, d, c

gebildet, so daß es hiernach eigentlich zwei verschiedene Mollgeschlechte gäbe, oder die Molltonleiter zum Theil chromatisch wäre, zwei Stufen in zweierlei Gestalt enthielte. Beides ist unverträglich mit den Begriffen von Tongeschlecht und Tonleiter, und soll auch nur, wie gesagt, über jenen schroffen Schritt hinweghelfen. Allein bei der Bildung der Geschlechte und ihren Tonleitern kommt es gar nicht darauf an, eine möglichst sangbare und gefällige Tonfolge zu erfinden, sondern eine für Melodie und Harmonie vollkommen geeignete Grundlage; und zu diesem Zwecke mußte Moll nach obiger Weise construirt werden. Ferner kann man den Schritt der übermäßigen Secunde wohl schroff nennen, keineswegs aber unbrauchbar oder unzulässig. Endlich aber hängt es ja, unbeschadet der Tonleiter, von Jedem ab, ihn zu vermeiden, zu umgehen, oder die Töne der Leiter willkührlich zu erhöhen und zu erniedrigen. — Uneigentlich wendet man (in Erinnerung an das chromatische u. enharmonische Tongeschlecht der Griechen) den Namen Tonleiter auch auf die chromatische und (in unserem Sinn) enharmonische Tonreihe an. Man nimmt in diesem Sinne dreierlei Tonleitern (eigentlich wären es wenigstens fünf) an: die diatonische, die aber wieder wenigstens zweifach, Dur und Moll wäre, die chromatische, ebenfalls zweifach, nämlich entweder durch Erhöhungen (c, cis, d, dis u. s. w.) oder durch Erniedrigungen (c, h, b, a, as u. s. w) dargestellt, und die enharmonische, die jeden Ton in zwiefacher Benennung darstellen soll, z. B. c, cis, des, d, dis, es u. s. w., wobei aber gleich auffällt, daß dies ja gar nicht geschieht, d z. B. nur einfach erscheint, und daß man ja eben so wohl jeden Ton unter drei, vier oder fünf Benennungen aufführen, und so noch mehr unnütze Beschwer haben könnte. Jene sogenannte chromatische Tonleiter kann wenigstens als eine häufig gebrauchte Tonreihe aufgeführt, niemals aber gleich der Dur- und Molltonleiter Grundlage und eine der Grundformen des musikalischen Tonsystems und von gleicher Bedeutung mit den wirklichen Tonleitern seyn. Die sogenannte enharmonische Tonleiter ist aber nicht einmal eine brauchbare Tonreihe, sondern blos ein unmethodisches und ganz unnützes, dabei aber noch obenein unfertiges Machwerk der alten Lehrmethode, die mehr für das unbeseelte Gedächtniß, als für den lebendigen Geist des Schülers geschäftig war. ABM.

Tonloch, s. Blasinstrumente.

Tonmalerei. Verglichen zuvor den Art. Instrumentalmusik. Unserer Ansicht nach besteht das ganze Wesen der Tonmalerei lediglich in einem Verwechseln der Objectivität und Subjectivität des Ausdrucks. Ausdruck überhaupt will jeder Componist seinem Tonsatze geben; ist es nun aber nicht der Ausdruck der Gefühle, Empfindungen und Ideen, welche durch Vorstellungen und Anschauungen welcher Art in ihm selbst erweckt werden, sondern ist es der Ausdruck dieser Vorstellungen und Anschauungen selbst, — mit anderen Worten: stellt er die Sache dar durch Töne, welche er, sey es nun wirklich oder blos in der Vorstellung, anschaut, und nicht die

Regung, welche dadurch in seinem Innern erweckt wird, so verfällt er in Malerei, welche ein Fehler und aller Kunst der Tondichtung zuwider ist. Malend ist im Grunde jeder Ausdruck, in sofern derselbe nämlich irgend Etwas bildlich durch Töne zur Anschauung oder sinnlichen Wahrnehmung bringt; allein er muß subjectiv malend, und nicht objectiv malend seyn. Unsere Kunst hat einmal nicht die Mittel, etwas Aeußeres für die Wahrnehmung hinzustellen, wie die Bildnerei und Farbenkunst, aber sie ist um deswillen auch desto poetischer, höherer, ja im wahren Sinne des Worts rein geistiger Natur, aus deren Gränzen heraustretend sie unvermeidlich zur Carricatur wird. Uebrigens reicht die musikalische Malerei hinauf bis in die ersten Anfänge der Tonkunst überhaupt. Wahrscheinlich fand sie schon statt in den bei den ägyptischen und anderen alten Mysterien gebrauchten Tonstücken; wenigstens findet sich in den ältesten, zum Theil von dort her überkommenen, religiösen Festen der Hellenen bereits eine kleinliche Tomalerei, welche denn auch den späteren Griechen und Römern nicht fremd blieb. Nicht minder zeigt dieselbe sich in den ersten Entwickelungsperioden der neu emporblühenden Tonkunst. Die lächerlichsten Wortmalereien findet man bei den berühmtesten Componisten jener Zeit. Es machte unter Anderen der berühmte Benedetto Marcello einen übermäßigen Secundensprung, wo der Text redet von einem schrecklich gefühlten Uebermaaß der Missethat. Auch an Tongemälden anderer Art fehlte es damals nicht. So versuchte einstmals ein Componist zu einem Madrigal des Leon Leoni den Schlag der Nachtigall sogar auf das täuschendste nachzuahmen. Nachdem nun der zwar barrocke, oft aber dennoch höchst geniale Telemann und auch Mattheson sich in solchen musikalischen Spielereien so sehr gefallen, und sie dergestalt übertrieben hatten, daß sie sogar das lebhafte Conterfei eines Regenbogens sichtbar auf dem Notensysteme darzustellen versuchten, so adelte Haydn durch eine genialische Anwendung und Ausführung gleichsam das Tongemälde, und erhielt es auch in der classischen Periode der neueren Musik bei Ehren, so daß sich die größten Tondichter selbst bis zu ihm vergessen konnten. Meister Gluck liefert in seinen „Pilgrimmen von Mekka" eine wahrhafte Carricatur von musikalischer Malerei, und Beethoven nicht minder begeht hier die ärgsten Mißgriffe. Seine sogenannte Pastoralsinfonie soll, der eigenen Ankündigung zu Folge, „weniger äußere Naturscenen als die Empfindungen darüber ausdrücken"; indessen hört man darin unter Anderem gleichwohl das vollständigste Donnerwetter und, im übrigens correktesten Satze, Nachtigall- und Wachtelschlag und Kukuksruf, welche Nachahmungen, wenn auch noch so glücklich und originell, doch immer nur Nothbehelfe in Ermangelung eines tiefern Ausdrucks bleiben. In dem tobenden Schlachtgemälde von Vittoria tritt der genialische Meister, der so viel innerstes Leben in Tönen abzuspiegeln vermochte, noch viel weiter hinaus über den ästhetischen Umfang des Tongebietes, und bedient sich dabei durchaus unkünstlerischer und zweckwidriger Mittel. In dem „Wachtelschlag mit Begleitung des Pianoforte" drückt derselbe sogar durch die nachgeahmte Figur des Wachtelschlags die erhabenen Worte aus: „Fürchte Gott, liebe und lobe Gott". Dergleichen Fehlgriffe nun von den größten Meistern entschuldigen zur Genüge Steibelt's „Zerstörung von Moskwa" sammt den übrigen Legionen von Schlachtgemälden, Stürmen, Jagden und anderen Scenen, bis hinab zu den schreckbaren Zerrbildern eines Scheller. Unter den Componisten ersten Ranges war es besonders Mozart, der, ungeachtet vielfach anreizender Gelegenheit, alles musikalische Spielwerk dieser Art verschmäht. Seine charakteristisch andeutende Begleitung in vielen Stellen seiner Werke ist niemals hieher zu

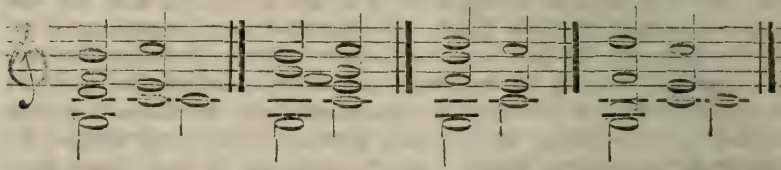
rechnen, oder gehören sie in das Gebiet des Humoristischen und Komischen, wo, wie in diesem Artikel auch gesagt, die Tonmalerei allerdings erlaubt und von guter Wirkung seyn kann. Weil dieselbe übrigens auch im ernsthaften Style und von den gefeiertesten Meistern angewendet wurde, so reden mehrere praktische Tonverständige ihr gern das Wort. Wenn nur, meinen sie, das Tongemälde correkt im Satze und sonst an sich geistreich gearbeitet ist, so könne man sich dasselbe wohl gefallen lassen. Gottfried Weber selbst gehört zu denselben, wenn er auch nur unter mancherlei Beschränkung die Tonmalerei zu gestatten sucht. Ganz entgegen gesetzter Meinung sind indessen, und sicher mit Recht, alle Kunstphilosophen und Aesthetiker. Der große Jonathan Swift unter anderen dichtete eigens eine satyrische Cantate, welche, von Doctor Ecclin componirt, die musikalische Malerei gehörig lächerlich macht. Man hört darin unter Anderem das Trottiren und Galoppiren des Pegasus, das Geknarre der Wagenräder und andere ähnliche Klänge, die nicht unmusikalischer seyn können. Eben so entschieden wie diese Engländer sprechen auch gewichtige Stimmen anderer Nationen sich dagegen aus. Der Philosoph von Sanssouci selbst sagt: „in der Musik wollen wir bei dem Ausdruck der Empfindungen bleiben, und uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächz und hundert andere Dinge nachzuahmen.“ Das Gründlichste und Tiefste aber gegen und über die musikalische Malerei hat bis jetzt der so kunstsinnige Engel gesagt, dessen treffliche Abhandlung darüber (s. sämmtl. Werke Bd. 4, pag. 297 ff.) wir denn hiermit allen Componisten aufs angelegentlichste empfohlen haben wollen, indem auch wir mit ihm der Meinung sind, daß die Tonmalerei im ernsten Style nur angewendet werden darf in sehr leisen Andeutungen, etwa nur begründet auf transcendente Aehnlichkeiten, oder auf entfernte Analogien in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Association ästhetischer Ideen. So mag die Hirtenflöte gehörigen Orts die Empfindungen des Landmanns bestimmter schildern; die kriegerische Fanfare deute uns lebendig die Rhythmen und Klänge aufstrebenden Muthes; ja es mahne selbst in anschwellenden Harmonien uns die Tonwelt poetisch an den in schwellendem Morgenstrahl gleichsam erklingenden Aether; die süße Ruhe des sinkenden Abends, des Heimaththales seeliger Frieden wehe in langsam verschwebenden Accorden um die Melodie, — und die Tondichtung hat in solchem fernen Anklingen an die Sinnenwelt, über die prosaische Nachahmung gegebener Realitäten weit hinaus, ihre eigentliche Sphäre wiedergefunden. Schwärmend nur streift sie bisweilen an der Seite der reinen Aeußerlichkeit vorüber, und kehrt freiwillig zurück zu ihrem inneren Reichthume, denn was nur ein Herz im menschlichen Busen fühlt, Großes und Erhabenes, Anmuthiges und Schönes, das vermag ja die Musik in luftigen Tongebilden, wie zauberisch verklärt, darzustellen und zu erwecken: dies aber ist der wahrhafte unendlich mannigfache Vorwurf musikalischer Dichtung. Allegorisch und zart symbolisch hinweisend in fernen Anspielungen erscheint häufig nur ihr Ausdruck; und daher wird denn auch ihr Geist nicht so leicht begriffen u. verstanden, als es der Fall seyn kann in anderen Künsten, die ihren Stoff mehr entlehnen aus der äußeren Welt. Malen die Empfindung soll die Musik, nicht aber malen die Vorstellung, von welcher diese Empfindung erregt wird: das ist ihre Aufgabe, u. in deren Lösung nur erscheint sie als wahrhaft schöne Kunst. Dr. Sch.

Tonmesser, s. Monochord und Chordometer.

Tonordnung, ist diejenige Lehre der Melodik, nach welcher die verschiedenen rhythmischen Theile einer Melodie in Rücksicht auf ihre Endigungsformel geschickt mit einander verbunden werden. Es sollen z. B. zwei

Ruhepunkte oder Einschnitte und Absätze von gleicher Art auf einander folgen, so können sie nicht unter allen Umständen auch auf gleiche Weise an einander gereihet werden oder, was dasselbe ist, auf ein und derselben harmonischen Grundlage endigen, sondern müssen eine Verschiedenheit hinsichtlich ihrer Endigungsformel zeigen, und die möglichen Gesetze über diese Verschiedenheit stellt derjenige Theil der Melodik auf, welche wir schlechtweg die Tonordnung nennen. Was davon vielleicht hieher gehört, findet man in den Artikeln Absatz, Einschnitt und Cadenz oder Tonschluß. Ausführlicheres haben auch die ausführlichen Compositions-Lehrbücher zu enthalten.

Tonschluß, s. Cadenz. Hier ist nur noch Einiges über die sogenannten Stimmclauseln zu bemerken. Weil der Baß nämlich bei dem vollkommenen Tonschlusse aus der Dominante in den Grundton, und die Oberstimme entweder von der zweiten oder siebenten Stufe der Leiter (Terz oder Quinte der Dominante) in die Octav tritt, so erhalten auch die beiden Mittelstimmen des vierstimmigen Satzes eine ganz eigenthümliche Form der Fortschreitung, welche man Clausel nennt: Discant-, Alt-, Tenor- und Baßclausel. Man sehe auch ihre besonderen Artikel. Diese Clauseln können verschiedener Art seyn: entweder schreitet der Discant von der Terz oder von der Quinte zur Octav fort. Im ersteren Falle tritt der Alt von der Septime zur Terz herab, oder bleibt er als Octav liegen und wird zur Quinte, und im zweiten Falle schreitet er von der Terz zur Octav hinauf. Der Tenor fällt im ersten Falle von der Quinte in die Octav, oder führt er die Septime zur Terz, wie dies auch im zweiten Falle geschieht, u. kann er endlich auch (bei zerstreuter Harmonie) von der Terz zur Octav hinaufsteigen. Der Baß bleibt sich stets gleich:



Diese eigenthümlichen Fortschreitungen der vier Stimmen, welche nach der einmaligen Natur der Intervalle so und nicht anders seyn müssen und seyn können, bleiben nun Norm für alle Arten von Tonschlüssen, und wo sie nicht stattfinden, ist auch kein vollkommener Schluß, haben die Stimmen ihren Charakter unter sich gewechselt, welcher Wechsel jedoch, soll die Modulation zu einer vollkommenen Ruhe und Befriedigung führen, nur vorübergehend seyn kann, bald aufgehoben werden muß, um alle vier verschiedenen Stimmen wieder in ihre eigenthümliche Clausel eintreten zu lassen.

Tonschlüssel, dasselbe was Schlüssel (s. d.).

Tonschrift. Verglichen über diesen Gegenstand die Art. Mensuralmusik, Neumen, Noten und die damit in Verbindung stehenden, Tabulatur, Zifferschrift u. s. w.

Tonsetzer, dasselbe was Componist (s. d.); man macht indeß auch einen Unterschied unter Componist, Tonsetzer, und Tondichter, so oft diese Ausdrücke in der Kunstsache als homogen gebraucht werden. Tonsetzer nämlich kann Jeder heißen, der Tonstücke verfertigt, ohne Rücksicht auf deren Werth; vom Componisten verlangen wir schon eine gewisse Wissenschaftlichkeit und Kunstmäßigkeit im Satze, und vom Tondichter noch mehr — das eigentlich Poetische, das den Satz erst zu einem wahren

Producte der Kunst erhebt. Uebrigens sind, wie gesagt, diese Unterscheidungen sprachliche Spitzfindigkeiten, auf welche die Praxis wie die Theorie wenig Werth mehr legt. Einen summarischen Ueberblick der hauptsächlichsten Tonsetzer aller Zeiten, welche von historischer Bedeutung sind, findet man in dem Art. Geschichte der Musik; die berühmtesten Tonsetzer der verschiedenen Nationen sind in den Artikeln namhaft gemacht worden, welche die Beschreibung und Geschichte der Musik dieser Nationen enthalten, also die berühmtesten französischen Tonsetzer in dem Artikel Französische Musik ꝛc., und endlich enthalten auch die Artikel der verschiedenen Gattungsformen von Tondichtungen, als Oper, Sinfonie ꝛc., und die einzelnen Artikel der verschiedenen Instrumente die Namen derjenigen Tonsetzer, welche sich vorzüglich in der dahin gehörigen Composition auszeichneten, und eine ausführliche und genauere Charakteristik derselben findet man in den besonderen Personalartikeln oder Biographien. Somit brauchen wir uns hier nicht weiter auf den Gegenstand einzulassen.

Tonsetzkunst, auch Composition, der Inbegriff aller der Geschicklichkeiten, welche dazu gehören, ein musikalisches Kunstwerk zu verfertigen, also der Inbegriff aller der Kenntnisse, Fertigkeiten und natürlichen Anlagen, welche ein Componist besitzen muß, wenn er den Anforderungen genügen können soll, welche die Kunst selbst, die er treibt, an ihn macht. Näher bezeichnet sind dieselben bereits in dem Artikel Componist. Es ist falsch, wenn man die Tonsetzkunst von der blos theoretischen Seite darstellt: sie hat auch ihre praktische. Der Componist hat bei weitem nicht genug auch an der tüchtigsten theoretischen Bildung, sondern er muß auch eine Masse von praktischen Kenntnissen und Fertigkeiten besitzen, z. B. die Organologie oder Instrumentenkenntniß in ihrem ganzen Umfange. S. Theorie und Praxis, auch Musik als Wissenschaft und als schöne Kunst. Ist die Tonsetzkunst zur wirklichen Kunst der Darstellung innerer Gefühle und Seelenregungen geworden, oder mit anderen Worten: hat sie sich bis zur wirklichen Versinnlichung eines Geistigen im Menschen durch Töne aufgeschwungen, so heißt sie auch wohl Tondichtung, die alle ihre Gegenstände aus einer rein geistigen Welt entnimmt, und die Kunst der Poesie im ganzen Sinne des Worts umfaßt. Von der kräftigsten Wirkung können manche Mittel und Kenntnisse, welche die Theorie der Tonsetzkunst an die Hand giebt, seyn, aber Seele und Charakter, Geist und Leben erhält das Tonstück erst, wenn sie zur wirklichen Tondichtung, zur Kunst der Poesie in Tönen wird, die außer den angeborenen Anlagen ein feines, richtiges Gefühl, eine feurige Einbildungskraft und die Geschmeidigkeit des Charakters voraussetzt, mit Leichtigkeit sich in diese oder jene Affecte und geistige Zustände versetzen zu können, ferner die vielseitigste Bildung und eine innige Vertrautheit mit den mannigfaltigsten Situationen aus der sittlichen Welt. Im Uebrigen mögen die bereits angezogenen Artikel nachgelesen werden; u. von den Lehrbüchern der Tonsetzkunst, die dem jetzigen Höhepunkte der musikalischen Kunst überhaupt entsprechen, sind wohl vornehmlich anzuführen, die „Theorie der Tonsetzkunst" von G. Weber, dann die von André, und endlich das neueste, prachtvolle Werk von A. B. Marx. Dr. Sch.

Tonstück, s. Composition. Die einzelnen Gattungsformen der verschiedenen Tonstücke und Compositionen sind unter ihren besonderen Artikeln nachzusehen.

Tonsystem, der Inbegriff aller Töne, welche entweder nach den in ihrer eigenen Natur begründeten und daraus hergeleiteten, oder noch von

Alters her überlieferten und durch die Erfahrung als richtig bestätigten Gesetzen in der Musik angewendet werden. Von dem alten Tonsysteme, das bis auf Guido von Arezzo galt und bei den Griechen wie bei den Römern und anderen Völkern in Gebrauch war, handelt bereits der Artikel Griechisches Tonsystem. Vergl. dazu auch die Art. Kirchentonarten, Hexachord, Solmisation. Unser jetziges oder das sogenannte neue und moderne Tonsystem nimmt alle erkennbaren u. bestimmbaren Töne auf, und setzt seine Gränzen da fest, wo diese leichte Auffassung und Bestimmbarkeit und damit natürlich auch der Charakter des Tones als wirklich musikalischer Klang aufhören würde, nämlich aus Mangel an Schwingungskraft. S. Ton. Alle diese Töne können sowohl in Hinsicht auf Höhe und Tiefe, als auch in Hinsicht auf Zeitdauer mittelst Noten und anderer Zeichen vorgeschrieben und für das Auge sinnlich dargestellt werden; doch ist ihre Reihe und Mannigfaltigkeit zu groß, als daß nicht eine bestimmte Eintheilung nothwendig wäre, wodurch ihre Uebersicht vielfach erleichtert wird. Dies ist die Eintheilung in Octaven und Intervalle (s. d.). Mit den 12 Halbtönen in einer Octav ist eigentlich unser ganzes Tonsystem abgeschlossen, und ihr Verhältniß zu einander, auf welches sich wieder das Verhältniß sowohl der diatonischen und chromatischen, als Dur- u. Molltonleiter (s. alle dies.) gründet, ist so beschaffen (s. Temperatur und die dort angezogenen Artikel), daß sie nicht allein zu allen in der Musik vorkommenden und nothwendigen Gestaltungen angewendet werden können, sondern auch dazu ausreichen. Auch die Eintheilung der Töne in Con- u. Dissonanzen in unserem Tonsysteme ist ein Ergebniß des Verhältnisses der verschiedenen Intervalle unter und zu einander, das aber auch in dem Tonsysteme der Alten schon enthalten war.

Tonunterschied, sagen Einige auch für Intervall (s. d.).

Tonverhältniß, ist das Verhältniß der Intervalle, s. Verhältniß.

Tonverwechselung oder **Tonwechsel**, s. Enharmonischer Tonwechsel.

Tonverziehung, nennen Einige auch wohl das Tempo rubato und die Rückungen (s. d.).

Tonweite, dasselbe was Intervall (s. d.).

Tonwissenschaft, s. Musik (als Wissenschaft) u. Theorie.

Tonzeichen, s. Noten- und Tonschrift, und die dort angezogenen Artikel.

Toomeree, ein in Dekan und Bengalen gebräuchliches Blasinstrument, wovon man in Jones „Musik der Indier" Kupferbeilage 28 Fig. 5 eine Abbildung findet. Es wird aus einer Gourd oder Cuddos-Nuß verfertigt, und hat an dem äußern Rande derselben zwei enge Röhren oder Flöten mit Tonlöchern, von Bambusrohr gemacht. Am entgegengesetzten Rande der Nuß steht eben so lang der Stiel dieser heraus, durch welchen der eingeblasene Luftstrom ausfließt.

Töpfer, Gottlob, Professor der Musik am Großherzoglichen Schullehrerseminar und Organist an der Stadtkirche zu Weimar, wurde um das Jahr 1792 in Niederoßla an der Ilm unweit Weimar geboren. Sein Vater, ein unbemittelter Landmann und nicht ungeschickter Dorfmusikus, ließ ihn von zartester Kindheit an vom Cantor des Orts im Clavier- und Orgelspiel unterrichten, während er selbst ihm die Anfangsgründe des Geigenspiels beibrachte. Nach einigen Jahren, während welcher der talentvolle Knabe in

Folge von allerlei häuslichen Unglücksfällen auch dieses unvollkommenen Unterrichts zum Theil wieder beraubt worden war, erregte er die Aufmerksamkeit einer edlen, hochgebildeten Freundin der Tonkunst, der Frau Räthin Jagemann, welche in seinem Geburtsorte ein Landhaus besaß, ihn dort öfter zu sich beschied, ihm mit großer Freundlichkeit Anleitung ertheilte, und ihn endlich unter dem großmüthigen Anerbieten, für seinen Unterhalt und seine Fortbildung zu sorgen, mit sich nach Weimar nahm, wo er durch ihre Vermittelung im Clavierspiel und Generalbaß vom damaligen Concertmeister Destouches, im Violinspiel aber vom Musikdirector Riemann Unterricht erhielt. Dabei besuchte er das Gymnasium und später das Schullehrerseminar, während er zugleich jede sich darbietende Gelegenheit zu seiner Fortbildung im Orgelspiel eifrigst benutzte. Nach Anstellung E. Müllers als Capellmeister in Weimar wurde er durch die Gnade Ihrer Kaiserlichen Hoheit, der Großherzogin Maria Paulowna, dessen besonderer Leitung anvertraut, unter welcher sich bald sein Talent als Clavier- und Orgelspieler und zur Composition so kräftig entwickelte, daß er sich auf den Rath seiner Freunde und Gönner entschloß, das Seminar zu verlassen, um sich ausschießlich der Tonkunst zu widmen. Während er sich jetzt eine Zeit lang neben dem eigenen gründlichen Studium der theoretischen Musik mit Unterrichtgeben beschäftigte, zog der unter Müllers Aufsicht begonnene Neubau der Orgel in der Hauptkirche seine Aufmerksamkeit in besonderem Maaße auf diesen Gegenstand hin. Er brachte einen großen Theil seiner Mußestunden in den Werkstätten der Orgelbauer zu, um das praktische Verfahren derselben gründlich kennen zu lernen. Die dabei gewonnenen Kenntnisse und Erfahrungen suchte er durch fleißige Lecture, und späterhin auf einer Reise durch Sachsen, Baiern, Oesterreich und Böhmen, auf welcher er sein besonderes Augenmerk auf die Einrichtung und Beschaffenheit der vorzüglichsten Orgelwerke richtete, zu erweitern und vervollständigen. Gereift an Bildung und bewährt als tüchtiger Theoretiker und Praktiker wurde er hierauf im J. 1817 als Professor der Musik am Schullehrerseminar und endlich im J. 1830 als Organist an der Stadtkirche angestellt, nachdem er schon seit 10 Jahren das Orgelspiel an derselben mit übernommen hatte. Beiden Aemtern stand er nun fortwährend mit rühmlichem Eifer und erfreulichem Erfolge vor, unter den Zöglingen des Seminars gediegene musikalische Bildung fördernd und sie durch Wort und Beispiel zu einem würdevollen Orgelspiel anleitend, welches von vielen bereits angestellten zur Erbauung ihrer Gemeinden trefflich geübt wird. Seine Mußestunden widmete er theils dem Clavierunterrichte und der Bildung einer Reihe ausgezeichneter Schüler, theils der Verfassung verschiedener Compositionen, als Cantaten, Klavier- und Orgelstücke, von welchen bisher aber leider nur erst 6 Nummern im Drucke erschienen sind, und darunter ein Trio für das Pianoforte, Violine und Violoncello. Vorzüglich in diesem großen, gründlich gearbeiteten und in einem brillanten Style gehaltenen Werke hat Töpfer seinen Beruf als Claviercomponist in glänzender Weise bewährt, während er bei seiner übergroßen Bescheidenheit und ängstlichen Schüchternheit, in welcher er nur schwer zum öffentlichen Auftreten zu bewegen ist, bei weitem nicht nach Verdienst als der ausgezeichnete Meister auf jenem Instrumente bekannt ist, als welcher er leicht sich geltend machen könnte. Mit ganz vorzüglichem Eifer widmete er sich aber fortwährend dem Studium des Orgelspiels und der Orgelbaukunst. Das Resultat seiner vieljährigen Forschungen und Versuche in Betreff der letzteren, deren Gründlichkeit vorzüglich der unter seiner Leitung und nach seiner Angabe unternommene gänzliche Umbau der Stadtorgel in Weimar,

so wie viele andere seiner Aufsicht anvertrauten Neubaue und größere Reparaturen förderlich wurde, indem T. dabei fortwährend Gelegenheit hatte, seine Theorie an der Praxis zu erproben, liegt dem Publikum in seinem 1833 erschienenen bekannten trefflichen, mit bewundernswürdiger Geduld u. Ausdauer ausgearbeiteten Werken vor: „Die Orgelbaukunst, nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt, mit vielen Tabellen über Mensur, Luftzufluß und Mündung der Pfeifen, so wie über die damit übereinstimmende Bohrung der Windladen" ꝛc. ꝛc. und 1834: „Erster Nachtrag zur Orgelbaukunst, welcher die Vervollständigung der Mensuren zu den Labialstimmen und die Theorie der Zungenstimmen mit den dazu gehörigen Mensurtabellen nebst einer Anweisung zur Verfertigung derselben, enthält." In diesen Werken, durch deren Herausgabe sich Töpfer ein dauerndes Denkmal des Ruhms gestiftet hat, sind viele den Orgelbau betreffende Gegenstände zum ersten Male gründlich erörtert und nach festen Principien behandelt. Ref. macht der Kürze halber nur auf folgende Punkte aufmerksam: 1) der Verfasser hat das Verhältniß bestimmt und nachgewiesen, nach welchem Mensurtabellen berechnet werden müssen, wenn alle Pfeifen einer Stimme gleiche Klangfarbe haben sollen u. eine Normaltabelle gegeben, welche für alle gewöhnlich vorkommenden Fälle ausreicht; 2) er hat die Gesetze aufgestellt, wornach die Luftmengen bestimmt werden müssen, wenn die Luftsäule in Pfeifen von gleicher Länge und verschiedener Weite, oder von gleicher Weite und verschiedener Länge, oder auch von ungleicher Länge und Weite gleich kräftige Schwingungen machen soll, und in dieser Beziehung für die gewöhnlichen Arten der Intonation u. für die gangbarsten Mensuren Tabellen aufgestellt, worin der Luftzufluß für jede einzelne Pfeife bestimmt ist; 3) nach den Luftmengen, welche die Pfeifen in einem bestimmten Zeitraume verbrauchen, sind von ihm auf mathematischem Wege die davon abhängigen Größen der Pfeifenfußmündungen, der Löcher in den Pfeifenstöcken, Schleifen und Spünde, der Cancellen u. Cancellenventile nebst deren Aufgang, ferner die Weite der Windkasten, der Special- und Hauptwindröhren bestimmt und zugleich gezeigt worden, wie nach diesen Verhältnissen die Traktur eingerichtet werden muß; 4) die bisher herrschende Ansicht, daß blos die Oberplatte des Balgs an der Ungleichheit der Windströmung schuld sey, hat der Vf. berichtigt u. den wahren Grund derselben angegeben, so wie überhaupt in Betreff der Dimension, der Menge und der Behandlungsart der Bälge neue genauere Bestimmungen und Berechnungen gegeben. So wie sich nun Töpfer in den obengenannten, in ihren Angaben auf vieljährige Erfahrungen, unzählige mühsame Versuche u. Berechnungen sich stützenden Werken, welche nur eine besondere begeisterungsvolle Vorliebe für die große Sache der Orgelbaukunst in solcher Weise erzeugen konnte, als gründlicher Kenner und selbstständiger Forscher in diesem Fache gezeigt und bewährt hat, so ist er nicht minder einer der trefflichsten und gründlichsten Virtuosen auf diesem seinem Lieblingsinstrumente, welche Ref. in neuerer Zeit kennen gelernt, und überhaupt ein Künstler, dessen stilles, allzuschüchternes und durch eine wirklich übertriebene Bescheidenheit in den Schatten gestelltes Verdienst seinen Ruhm im Auslande bei weitem überwiegt. K. Stein.

Toph, s. Adufe.

Töpler, Joseph, Herzoglicher Cammermusikus zu Coburg, guter Violinspieler, geboren in Ullersdorf bei Liebenthal 1799, erhielt den ersten Unterricht in der Musik vom Cantor Scheer in Löwenberg, besuchte darauf das Gymnasium zu St. Matthäi in Breslau, und berechtigte bei seinem

Fleiße in den wissenschaftlichen Studien und guten geistigen Fähigkeiten zu den schönsten Erwartungen. Dabei bildete er auch sein großes musikalisches Talent immer mehr aus; erwarb sich durch das Studium der Werke von Türk und Albrechtsberger viele gründliche Kenntnisse in der Composition, und übte fleißig Violine, auf welcher er es auch bald so weit brachte, daß er sich in den Schnabelschen Winterconcerten konnte mit Beifall hören lassen. 1819 nahm er, durch mißliche Umstände genöthigt, eine Hauslehrerstelle in Polen an, kehrte aber schon im folgenden Jahre wieder nach Breslau zurück, und bezog, mit einem glänzenden Zeugnisse der Prüfungscommission versehen, die Universität, um Philologie zu studiren. Doch unterlag dieser Entschluß bald seiner unbegränzten Liebe zur Musik. Er wandte sich nach Berlin, und genoß hier ein ganzes Jahr lang den Unterricht des trefflichen Möser. Nach Breslau wieder zurückgekehrt, fand er die freundschaftlichste Aufnahme in dem Hause des Amtsraths Lukas auf Borkau bei Glogau, wo er nun ungestört seiner Kunst lebte und seine Studien fleißig fortsetzte, bis er 1824 C. M. v. Webers Rufe nach Dresden folgte, und hier eine Stelle in der Hofcapelle annahm. Später machte er eine Kunstreise nach Schlesien, und erfreute auf derselben Kenner und Freunde der Musik durch sein außerordentlich fertiges und geschmackvolles Violinspiel. 1828 verheirathete er sich in Dresden, und 1829 nahm er den Ruf nach Coburg an, wo er denn auch noch jetzt thätig ist und sich im Besitze der allgemeinsten Achtung befindet.

Torelli, Giuseppe, berühmter Violinspieler des 17ten Jahrhunderts, aus Verona gebürtig, war Violinist an der Petronikirche und Mitglied der filharmonischen Gesellschaft zu Bologna, machte 1701 noch eine Reise durch Deutschland, auf welcher er sich auch eine Zeitlang als Concertmeister zu Anspach aufhielt, und starb 1708 zu Bologna. Er hat Vieles für sein Instrument componirt, namentlich Concerte, und dadurch selbst eine historische Wichtigkeit gewonnen, indem er nämlich der Erste war, welcher Concerte für die Violine schrieb, in dem Sinne, in welchem wir jetzt das Wort Concert für ein solches Instrumentalstück gebrauchen. Nachher arbeitete Vivaldi solche Concerte aus, und die Form, welche sie von diesem erhielten, ward selbst von Benda und Quanz nachgeahmt und lange beibehalten. Die meisten von T's Concerten wurden zu Amsterdam und Bologna gedruckt.

Torri, Pietro, italienischer Componist des 17ten und 18ten Jahrhunderts, nach Hawkins ein Schüler des berühmten Agostino Steffani, in dessen Manier er später auch viele Duette u. andere Compositionen schrieb, die ihm einen weitverbreiteten Ruf erwarben. Eins der beliebtesten dieser Duette war das mit dem Titel „Heraclitus und Democritus". 1690 lebte er eine Zeitlang am Bayreuther Hofe; nachgehends ward er Oberaufseher der Cammermusik zu München, wo er 1691 unter anderen auch die Opern „L'ambizione fulminata" und „I pregi della primavera" von seiner Composition auf die Bühne brachte, und um 1710 kam er als Capellmeister nach Brüssel, wo er gegen 1730 sein Leben beschlossen zu haben scheint. Gedruckt ist von seinen Werken keins mehr vorhanden; in Manuscript trifft man hie und da noch in Sammlungen von alten Musiken einige Duette für Sopran u. Alt mit Clavierbegleitung. Auch Breitkopf und Härtel besaßen dergleichen ein Paar in ihrer reichen Sammlung. 27.

Torropil, heißt bei den Esthländern, wo dieses Instrument besonders unter dem Landvolke sehr beliebt ist, die bekannte Maultrommel oder Aura (s. d.).

Toscani, Johann Friedrich, vorzüglicher Sänger des vorigen Jahrhunderts, ward 1750 zu Warschau von italienischen Eltern geboren. Nachgehends

kam sein Vater in Herzoglich Würtembergische Dienste zu Stuttgart, und hier bildete unser T. sich unter Jomelli. Seine Stimme war einer der herrlichsten, umfangreichsten Tenore. Auf der Bühne excellirte er besonders in komischen Parthien. Um 1780 ward er als erster Theater- u. Concertsänger zu Cassel engagirt. Später reiste er viel, und von 1800 an fehlen alle Nachrichten über ihn. o.

Toscano, Nicolo, geboren zu Monte di Trapani in Sicilien, war Predigermönch u. einer der berühmtesten Sänger seiner Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Wie die Geschichte gewöhnlich sich ausdrückt, glaubten seine Zeitgenossen, daß er eine Orgel in der Brust habe, wenn er sang. Auch soll er einige Schriften musikalischen Inhalts verfaßt haben; doch ist davon Nichts mehr bekannt. Als er ganz Italien durchreist und überall mit dem glänzendsten Erfolge als Sänger sich hatte hören lassen, nahm er seinen Wohnsitz wieder in seinem früheren Kloster zu Eryx, und starb hier im Jahre 1605.

Tosi, 1) Giuseppe Felice, aus Bologna gebürtig, war gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Capellmeister zu Venedig, und damals einer der beliebtesten dramatischen Componisten. Noch werden folgende Opern wenigstens dem Namen nach von ihm genannt: „Trajano", „Orazio", Amulio e Numitore", „Pirro e Demetrio", und „l'Incoronazione di Xerse". Sie kamen in den Jahren 1684 bis 1691 zur Aufführung. Wenn es wahr ist, daß er erst 1692 starb, so muß er ein sehr hohes Alter erreicht haben, denn sein Sohn — 2) Pier Francesco Tosi, der sich als Sänger, Schriftsteller und Componist auszeichnete, ward schon 1647 geboren und starb in einem Alter von 80 Jahren 1727 zu London. Hier hatte er die längste Zeit seines Lebens zugebracht, und nachdem er Alters halber das öffentliche Singen aufgeben und vom Theater abtreten mußte, theils mit Unterricht im Gesange, theils und hauptsächlich mit Composition sich beschäftigt. 1719 machte er noch eine Reise nach Deutschland und ließ sich zu Dresden hören. Von da ging er noch einmal in sein Vaterland zurück und gab hier 1723 zu Bologna heraus: Opinioni de Cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato", welches Werk nachgehends nicht nur von Galliard in's Englische, sondern von Agricola auch in's Deutsche übersetzt ward, und noch 1757 einmal zu Berlin in einer neuen Auflage erschien. Es fand besonders seines sehr eleganten Styls wegen so vielen Beifall. Unter den Compositionen, welche dieser T. veröffentlichte, befanden sich namentlich mehrere herrliche Cantaten, und einige Anthems. Ob jetzt noch welche davon vorhanden sind, und wo? in dem Falle, können wir nicht sagen.

Tost, Johann, Großhändler in Wien, ein geschickter Violinspieler u. außerordentlicher Kunstfreund, welchem auch Joseph Haydn eine seiner schönsten Quartetten-Parthien widmete. Er dirigirte bei dem Entstehen der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates die ersten großen Musikaufführungen, namentlich Händel's „Alexanderfest", und Stadler's „Befreiung von Jerusalem." Ob derselbe übrigens auch zugleich der Autor mehrerer im Jahr 1795 auf dem Preßburger Theater zur Darstellung gebrachter Operetten, worunter u. a. „Mann und Frau", „Wittwer und Wittwe", „der Sonderling", „der Lügner", „Figaro", gewesen sei, ist nicht mit Evidenz ermittelt. 81.

Tosto, s. piu tosto unter Piu.

Touche (franz.), s. Tusch.

Touchemolin (nach Anderen Touchesmoulin), Joseph, Capell-

meister des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg, ausgezeichneter Virtuos auf der Violine und gründlicher Componist in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Er wurde im Jahre 1727 zu Chalons sur Marne in Frankreich geboren, kam zuerst als Hofmusikus in die Dienste des Churfürsten von Cöln nach Bonn, und ging einige Zeit darauf mit Bewilligung dieses seines Herrn nach Italien zu dem berühmten Tartini, um sich unter diesem großen Meister noch mehr in seiner Kunst auszubilden. Im Jahre 1754 ließ er sich mit vielem Beifalle im Concert spirit. in Paris hören und wurde nach seiner Zurückkunft vom Churfürsten zum Capellmeister ernannt. Erst nach dem Tode des Churfürsten verließ er Bonn und trat als Capellmeister in die Dienste des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg, wo er auch im Jahre 1801 starb. Von seinen vielen Compositionen, welche in Messen, Vespern, Litaneyen, Psalmen und anderen Kirchenstücken, so wie in Opern, Sinfonien, Concerten u. s. w. bestehen, ist nichts gestochen worden.

v. Wzrd.

Auch Touchemolin's Kinder, ein Sohn und eine Tochter, zeichneten sich, jener als Violinspieler, diese als Clavierspielerin aus. Der Sohn stand ebenfalls lange in Diensten des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg; von der Tochter vermögen wir leider gar keine weiteren Nachrichten mitzutheilen.

d. Red.

Touquet (franz.), bei den Trompeterchören oder Trompetenmusiken die vierte Stimme, welche oft auch, in Ermangelung der Pauken oder Posaunen die Grundstimme machen muß. S. Aufzug. Der ital. Name dafür ist Toccato, worunter aber nicht etwa auch die gewöhnliche Toccate (s. d.) verstanden werden darf.

a.

Tourti, indisches Blasinstrument, der Schalmey sehr ähnlich, eigentlich auch eine Art derselben, wird von den Bajaderen sehr gern und häufig gebraucht, ihren Gesang und Tanz damit zu begleiten.

Toutaré, indische Trompete, die nur im Kriege gebraucht wird, u. sich eben dadurch, und im Aeußern durch einen geringeren Umfang, von der Tare unterscheidet.

Tozzi, Antonio, um 1736 zu Bologna geboren, studirte die Composition daselbst in der Schule des großen Martini. 1762 ward von ihm bekannt die Oper „Tigrane", und das Jahr darauf „Innocenza vendicata". 1764 machte er eine Reise nach Italien, und im nächstfolgenden Jahre erhielt er die Stelle eines Herzoglichen Capellmeisters zu Braunschweig. Von den Opern, welche er hier schrieb und zur Aufführung brachte, sind noch bekannt: „Andromaca" (1765) und „Rinaldo" (1775). Um 1785 hielt er sich eine Zeitlang zu München auf, und auf dem Theater daselbst erschien von ihm die komische Oper „La serva astuta". Nach der Zeit reiste er wieder nach Italien, und von hier durch Frankreich nach Spanien, wo er zuerst in Barcellona und dann zu Madrid das Amt eines Cembalisten im Theaterorchester bekleidete. Zu Barcellona schrieb er die komische Oper „la Caccia d'Enrico IV.", u. zu Madrid ward 1790 von ihm das Oratorium „St. Elena al Calvario" aufgeführt. In Deutschland lernte man später noch von ihm in Uebersetzung kennen die Operetten: „Orpheus u. Euridice" und „die schlaue Nanette". Seine Gattin, eine geborne Bianchi, und wahrscheinlich aus der im vorigen Jahrhunderte so sehr berühmten Mailändischen Künstlerfamilie Bianchi stammend, war eine ausgezeichnete Sängerin. Gegen 1800 scheinen sie wieder aus Spanien zurück nach Italien gegangen zu seyn. Zuverlässige Nachrichten über ihre letzten Lebensschicksale liegen nicht vor. Z.

seiner Zeit war Tozzi als dramatischer Componist sehr beliebt, und daß er auch gediegene Arbeiten lieferte, läßt sich schon aus der guten Schule schließen, welche er unter einem Meister wie Martini machte. Dennoch haben sich nur wenige seiner Werke länger als er selbst im Andenken erhalten, u. schwerlich würde Etwas von ihm über die Gränzen seines Vaterlands hinaus gekommen seyn, hätte er es nicht selbst über dieselben hinausgetragen.

Tractur, wird von Einigen auch das Regierwerk (s. d.) an der Orgel genannt, von dem lat. tractare nämlich — behandeln, führen u. s. w.

Traeg, Johann, seit 1791 Musikalienhändler zu Wien; hat sich manche Verdienste um die Kunst erworben, besonders 1799 durch die Herausgabe eines großen Catalogs von sowohl gedruckten als ungedruckten und alten und neuen Musikwerken. Er ist Großvater der Claviervirtuosin Blahetka, deren Vater, Traegs Schwiegersohn, auch die Handlung nach Traegs Ableben fortsetzte.

Traetta, Tomaso, geboren zu Neapel um 1738, gehört zu den letzten, aber auch tüchtigsten Tonsetzern, welche aus der berühmten Schule eines Durante und Leo hervorgingen. Bis zu seinem 21sten Lebensjahre blieb er in dieser, dann setzte er noch zwei Jahre für sich die Studien der Tonsetzkunst fort, und das erste Werk, welches von ihm öffentlich aufgeführt ward, u. zwar auf dem Theater S. Carlo zu Neapel, war die Oper „Farnace". Sie ward mit stürmischem Beifalle aufgenommen, und er erhielt von der Direction sogleich den Auftrag, noch sechs andere Opern für diese Bühne zu schreiben, darunter: „Ezio" und „Buovo d'Antona". In der Composition der erstgenannten hatten sich schon mehrere angesehene Tonsetzer vor ihm versucht, indessen trug seine Arbeit den Sieg davon, u. verschaffte ihm einen Ruf nach Rom, wo sie ebenfalls auf dem Theater d'Aliberti zur Aufführung kam und die glänzendste Aufnahme fand. Damit war aber sein Ansehen als einer der ersten dramatischen Componisten in ganz Italien begründet, u. wie die ersten Bühnen dort sich bemühten, ihn für sich zu gewinnen u. seine Werke zur Aufführung zu bringen, mußte dieser Ruf auch bald über die Gränzen seines Vaterlandes hinaus gelangen u. im Auslande bekannt werden. Viel trug dazu sein Aufenthalt in Parma 1758 bei, wo er die ehemalige Erzherzogin u. erste Gemahlin Kaiser Josephs II. und deren Schwester, die Prinzessin von Asturien in Musik unterrichtete, und außer noch drei anderen Opern seinen „Ippolito ed Aricia", die „Ifigenia" und die „Didone abandonata" componirte. Es darf nicht auffallen, daß diese Opern von seinen früheren und späteren bedeutend abweichen. An dem Hofe, an welchem er damals diente, herrschte durchgehends französische Sitte und französischer Geschmack, und er war daher gewissermaßen genöthigt, auch die Compositionen, welche er für denselben fertigte, diesem Geschmacke anzupassen. Jene Opern sind sämmtlich im damaligen französischen Style verfaßt, selbst bis auf die Chöre und Ballette, und wir können nur staunen über die Leichtigkeit, mit welcher Traetta, gleichsam aus sich selbst heraustretend, auch in diesem sich zu bewegen wußte. Durch jene seine hohe Schülerin, die Erzherzogin, kam seine Oper „Ifigenia" auch nach Wien, und 1760 erhielt er selbst einen Ruf dahin, um die Oper „Armida" in Musik zu setzen, die nachgehends auch auf den Theatern zu Mailand, Florenz, Mantua und Neapel viel Glück machte. 1761 war er nach Parma zurückgekehrt, und die nächsten Opern, welche jetzt von ihm erschienen, waren „la Francese à Malghera", „Semiramide riconosciuta" und „Serve rivali". Im Jahre 1766 starb sein Herr, der Infant Don Philipp, und er folgte einem Rufe nach Venedig, wo er jedoch nur

zwei Jahre blieb, und, als er die Opern „Sofonisba" und „Amore in Trappola" vollendet hatte, einer Einladung nach Petersburg, an Galuppi's Stelle, folgte. Hier blieb er bis 1775, und componirte, außer mehreren herrlichen Cantaten, unter anderen die Opern: „Isola disabitata", „Olimpiade", und „Antigone". Letztere wird allgemein für sein Meisterwerk gehalten. Eine ausführliche Kritik davon befindet sich in Heinse's „Hildegard von Hohenthal" Bd. 2 pag. 297 ff. Ein höchst ehrenvoller u. glänzender Ruf, den er früher schon einmal erhalten hatte, führte Traetta nun von Petersburg direct nach London. Die Oper, welche er hier schrieb, war jene „Germondo", aus welcher sich mehrere einzelne Piecen in so vielen und verschiedenen Abdrücken — man kann sagen durch die halbe musikalische Welt verbreitet haben. Der nachtheilige Einfluß, welchen das Klima auf seine Gesundheit äußerte, duldete nicht, daß er länger als nur ein Jahr in London blieb, und um seine bereits geschwächte Gesundheit wieder herzustellen, eilte er in sein Vaterland zurück, wo er zu dem Zwecke auch einige Jahre in Neapel in vollkommener Ruhe und Zurückgezogenheit lebte, und woher es kommen mag, daß einige Historiographen das Jahr 1779 als sein Todesjahr angeben. In diesem Jahre aber schrieb er die erste neue Oper wieder, nämlich „la Disfatta di Dario", welcher nachgehends noch folgten: „il Cavaliero errante", „Artenice" und endlich „Stordilano Principe di Granada", die letzte, welche 1785 zu Turin aufgeführt ward, ohne daß Traetta übrigens dorthin reisen konnte. Er war zu schwach dazu. Von der Zeit seines Aufenthalts in Rußland an war er stets leidend, u. trug auch seine Umgebung Alles dazu bei, ihn aufzuheitern und seine Gesundheit wieder herzustellen, so war Letzteres doch nicht möglich. Er starb zu Neapel 1786. Traetta besaß einen ungemein großen Reichthum an schönen Melodien. Hierin übertrafen ihn selbst Piccini und Sacchini nicht. Dann zeichnete er sich aber auch durch viel Feuer u. Kraft im Satze aus, und nur Jomelli läßt sich ihm unter seinen Zeitgenossen und Landsleuten in dieser Beziehung an die Seite setzen. Sind seine Werke aus Gründen, die in den Verhältnissen der Zeit und den damit zusammenhängenden Veränderungen des Geschmacks und den mancherlei Kunstrichtungen liegen, von den Repertoiren gewichen, so sollten sie unseren jüngeren dramatischen Componisten doch wenigstens bei ihren Studien immer noch zur Hand liegen. Sie würden größeren Nutzen daraus ziehen als aus den jetzigen italienischen musikalischen Ausgeburten, und namentlich daraus lernen, wie sich recht wohl mit der Strenge des Satzes u. Gediegenheit der Ausführung auch Leichtigkeit und Gefälligkeit vereinigen läßt. D.

Tragen (nämlich der Töne oder Stimme), s. Portamento di voce.

Träger, nennen Einige auch den Balken in Geigeninstrumenten, s. Balken und Geige.

Träger, s. Nagelclavier.

Tragisch, hat zwar seinen Namen von Tragödie, muß jedoch vom eigentlich Tragödischen eben sowohl unterschieden werden, als das Komische vom Komödischen. Tragödisch kann keine Musik seyn, wenigstens nicht im strengen Sinne des Worts, aber tragisch. Tragisch ist aber auch nicht der eigentliche Gegensatz von Komisch. Freilich denken wir, gebrauchen wir im gewöhnlichen Leben das Wort tragisch, dabei an etwas Trauriges, und nennen besonders eine Begebenheit oder eine Erzählung tragisch, wenn sie einen traurigen Ausgang nimmt. Doch ist der Begriff für die Kunst viel zu eng. Diese versteht unter Tragisch, was die menschliche Kraft und Größe im Kampfe mit allerlei Hindernissen so anschauen läßt, daß unser

Gemüth dadurch nicht blos gerührt, sondern auch erhoben wird. Daher ist denn das Tragische auch vorzüglich mit dem intensiv oder dynamisch Erhabenen verwandt, ja in der Musik eigentlich ganz gleich mit demselben, und aus dem Gebiete des Traurigen nur so Viel mit sich vermischend, als nothwendig ist, in der Darstellung auch jenen Kampf mit den Hindernissen zu versinnlichen. S. den Art. Erhaben — Erhabenheit. Aus dem Grunde ist denn auch wohl schon behauptet worden, das Tragische sey gar keine Form des musikalischen Ausdrucks, und wenn eine Oper vielleicht tragisch heiße, so beziehe sich dieses allein auf die darin vorkommende Handlung oder das eigentlich Tragödische in dem musikalischen Drama. Indessen steht solcher Annahme die Wahrheit noch entgegen, daß die Musik einer Oper alle Elemente der darin vorgestellten Handlung in sich aufnehmen u. auf ihre Weise darzustellen streben muß. Wäre das nicht, so müßte auch der Musik einer komischen oder jeder anderen Oper ein tragischer Text unterlegt werden können, ohne daß der Zusammenhang gestört wäre. Man thue dies aber, und was zum Vorschein kommt, kann im günstigsten Falle nur eine absichtliche Parodie seyn. Die tragische Musik, welche — wie gesagt — alle Elemente und Merkmale der erhabenen besitzt, imponirt uns zwar durch das Massenhafte ihrer Töne; dann regt sie uns aber gewissermaßen auch an zum Mitleiden durch die Weichheit ihrer Mollharmonien und das Schleppen ihrer öfteren dissonirenden Vorhalte; und stärkt und kräftigt endlich auch unser Gemüth durch die Reinheit ihrer Melodien und Harmonien, in welche, wie ein verklärter Geist im seeligen Jenseits, aller dissonirender Kampf sich auflöst. Die tragische Musik regt eine Menge von Gefühlen und zwar die heterogensten in uns auf, ohne daß wir uns deren eigentlich bewußt werden, und es entsteht ein Kampf in der Seele, in welchem zwar der Frieden zu unterliegen scheint, uns jedoch auch die Ueberzeugung wird, wie weit erhaben wir sind über alles irdische Ungemach. Beethovens Trauermarsch ist ein Meisterstück von selbstständiger tragischer Musik. Herrlicher und deutlicher zugleich hätte das qui potest mori, non potest cogi nicht in der Musik können veranschaulicht werden. Andere Beispiele bieten sich dem umsichtigen und denkenden Künstler hiernach von selbst. Dr. Sch.

Trajaneen, musikalische Feste der alten Römer, welche der Kaiser Adrian dem Kaiser Trajan zu Ehren stiftete. Sie wurden alle Jahre gefeiert, und zwar mit Wettstreiten, die unter den ersten Künstlern Roms dabei statt hatten. Der Sieger erhielt irgend einen Preis von Werth.

Trainitius, Josephus Maria, seiner Zeit sehr beliebter Kirchencomponist, geboren zu Messina am 13ten März 1660, trat 1685 zu Rom ins Sicilianische Franciskanerkloster, wo er in der Folge Lector wurde. Hierauf lehrte er zu Bologna Philosophie und zu Rom Theologie, ging dann nach Palermo in's Kloster Mariä de Misericordia, wurde Doctor der Theologie und endlich Cleri Examinator des Erzbischofs zu Messina, wo er um 1720 starb. Unter seinen Compositionen, welche sämmtlich für die Kirche bestimmt waren, befanden sich namentlich viele Psalmen, Dialoge und Messen, und bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts und noch später wurden sie oft in den italienischen Kirchen aufgeführt.

Trampeli, Christian Wilhelm, Johann Gottlieb, und Johann Paul, drei Brüder, und alle Drei berühmte Orgelbauer zu Adorf, jenem Sächsischen Städtchen, das in so mancher Beziehung von so großer musikalischer Bedeutung ist. S. Adorf. Mehr denn 100 größere Werke sind von ihnen erbaut worden. Wir wollen nur ein Paar davon nennen: 1763 eine 16füßige

Orgel zu Markt Selb; von 1790 bis 1793 das schöne 49stimmige Werk in der Nicolaikirche zu Leipzig, und das wunderherrlich intonirte 25stimmige Werk zu Zützschen in der von Schuricht erst 1792 erbaueten Kirche. Es wäre wünschenswerth, genauere Nachrichten über diese drei Meister ihres Fachs zu erhalten. N.

Tranquillamente oder **Tranquillo**, jenes das Adverbium, dieses das Adjectivum, italienisch, heißt: ruhig, gelassen, und erfordert, wo es steht, einen Vortrag, bei welchem alle starke und heftige Accentuation vermieden, u. auch das Tempo so viel als möglich u. thunlich gemäßigt wird. a.

Tranquillini, berühmter italienischer Violinvirtuos, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und hatte seinen Wohnsitz zu Verona. Ausführliche Nachrichten von seinem Leben liegen leider nicht vor. Wahrscheinlich war er ein Sohn der zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und früher berühmten Sängerin Lucidalba Tranquillini aus Verona. Hier gab er in der letzten Zeit seines Lebens, als er das öffentliche Spiel aufgegeben hatte, auch Unterricht in seiner Kunst, und einer seiner Schüler war der bekannte deutsche Hupfeld, der 1748 in Verona sich aufhielt.

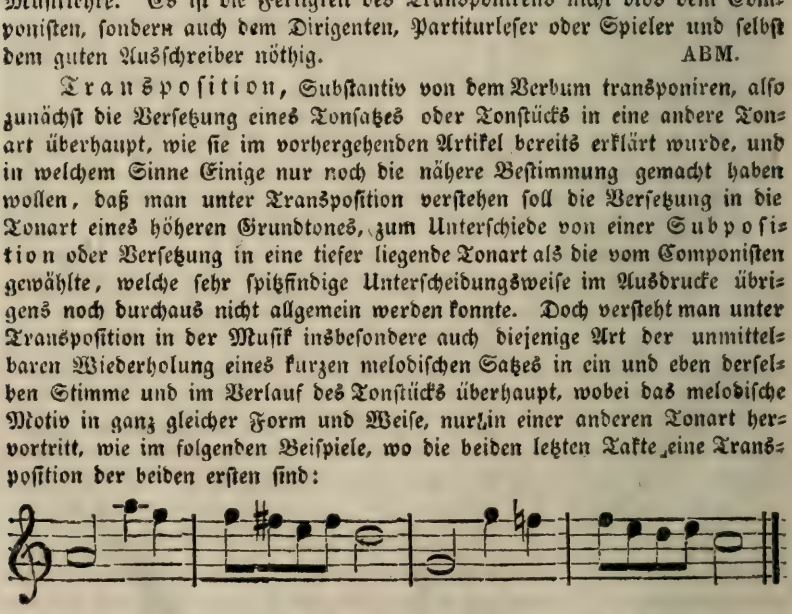
Transchel, Christoph, Componist und ausgezeichneter Clavierspieler des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Braunsdorf bei Rosbach 1721, legte den ersten Grund in den Wissenschaften und in der Musik bei einem Landprediger; dann kam er 1731 auf das Gymnasium zu Merseburg, wo der damalige Concertmeister Förster sein Lehrer in der Musik wurde. Zum Geistlichen bestimmt, studirte er nachgehends zu Leipzig Theologie u. Philosophie; doch reichte sein Vermögen nicht dazu aus, und er sah sich genöthigt, durch Unterricht in der Musik den nöthigen Unterhalt zu erwerben. Dadurch kam er in die Nähe des großen Sebastian Bach, der bald ein vorzügliches Talent in ihm entdeckte, und unentgeltlich ihm noch Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst gab. Sein ausnehmender Fleiß erwarb ihm Bachs Zuneigung und Liebe in dem Maaße, daß sich das freundschaftlichste Verhältniß unter ihnen entspann, und der Umgang mit jenem wahren Meister nicht allein höchst fördernd auf seine musikalische Bildung wirkte, sondern auch eine solch' unwiderstehliche Neigung zur Kunst in ihm weckte, daß er, als er 1755 Leipzig verließ, sich nach Dresden wandte und hier als Musiklehrer habilitirte. Schnell hatte er sich den Ruf eines der tüchtigsten Meister in der Kunst erworben; von allen Seiten strömten ihm die Schüler entgegen, und sein Unterricht ward so theuer bezahlt, daß, als er 1792 Kränklichkeitshalber alle Arbeit aufgeben mußte, jetzt von seinem Vermögen leben konnte, bis er im Sommer 1800 starb. Vorzüglich hat er eine Menge für damals tüchtiger Clavierspieler gebildet; doch gab er auch Unterricht in der Theorie, und bei seiner gründlichen wissenschaftlichen Bildung galt er für einen der competentesten Kunstrichter. Componirt hat er eine Menge Sonaten und andere Sachen für Clavier, und zwar ganz in der Manier seines erhabenen Meisters Bach; doch ist unsers Wissens Nichts davon gedruckt worden. Sein Spiel wird von Zeitgenossen als äußerst präcis, fertig und gefühlvoll geschildert. R.

Transitus (lat.), deutsch: Durchgang, auch in der Musik ganz dasselbe, was wir unter diesem Ausdrucke verstehen; s. daher den Artikel **Durchgang**. Doch drückten die Alten die verschiedenen Arten des Durchgangs auch gleich im Worte aus, und nannten diejenige Art desselben, wenn die durchgehende Note der Haupt- oder Harmonie-Note **vorausging**, oder die sogenannte Wechselnote — **Transitus irregularis**, und dem

entgegen Transitus regularis diejenige Art, wenn die durchgehende Note der Hauptnote nachfolgte, also die eigentliche durchgehende Note. a.

Transponiren, das Versetzen eines Tonsatzes oder Tonstücks oder einer bloßen Stimme in eine andere Tonart, als die vom Componisten gewählte. Mancherlei Gründe können zum Transponiren Anlaß geben. Der Sänger kann den Wunsch haben, eine für ihn zu hoch oder zu tief liegende Composition vorzutragen; bei dem Arrangement einer Composition für andere Instrumente kann die ursprüngliche Tonart für diese ungeeignet seyn. In beiden Fällen kann man das Transponiren nicht geradezu unstatthaft nennen; es ist oft für den vorgesetzten Zweck unentbehrlich. Doch bleibt es immer ein Eingriff in die Rechte des Componisten, und zwar ein oft sehr bedenklicher, wenn es unleugbar ist, daß jede Tonart einen eigenen, von anderen unterschiedenen Character hat. Oft würde man besser thun, einzelne zu hohe oder zu tiefe, oder für das neugewählte Instrument unausführbare Stellen abzuändern (wiewohl auch das große Bedenken hat, bisweilen ganz unzulässig ist), als das Ganze durch Transposition in eine andere Beleuchtung zu stellen. Wenn in diesen Fällen also das Transponiren bedenklich und oft unstatthaft erscheint, so kann man es in anderen nicht vermeiden, und ohne Bedenken unternehmen, oder ist auch dazu nach dem Sinne der Composition selbst genöthigt. Das Erstere ist der Fall, wenn die Orgel (oder das Clavier) mit Blasinstrumenten zusammenwirken soll, die eine andere Stimmung haben; das Letztere, wenn aus der Partitur Stimmen gespielt oder schriftlich für das Clavier u. s. w. zugerichtet werden sollen, die einen anderen Fußton haben, z. B. die verschiedenen Hörner und Trompeten, die alle in C gesetzt werden, die A-, B-Clarinetten u. s. w. Ueber die mancherlei Hülfsmittel beim Transponiren dieser Art vergl. A. B. Marx allgemeine Musiklehre. Es ist die Fertigkeit des Transponirens nicht blos dem Componisten, sondern auch dem Dirigenten, Partiturleser oder Spieler und selbst dem guten Ausschreiber nöthig. ABM.

Transposition, Substantiv von dem Verbum transponiren, also zunächst die Versetzung eines Tonsatzes oder Tonstücks in eine andere Tonart überhaupt, wie sie im vorhergehenden Artikel bereits erklärt wurde, und in welchem Sinne Einige nur noch die nähere Bestimmung gemacht haben wollen, daß man unter Transposition verstehen soll die Versetzung in die Tonart eines höheren Grundtones, zum Unterschiede von einer Subposition oder Versetzung in eine tiefer liegende Tonart als die vom Componisten gewählte, welche sehr spitzfindige Unterscheidungsweise im Ausdrucke übrigens noch durchaus nicht allgemein werden konnte. Doch versteht man unter Transposition in der Musik insbesondere auch diejenige Art der unmittelbaren Wiederholung eines kurzen melodischen Satzes in ein und eben derselben Stimme und im Verlauf des Tonstücks überhaupt, wobei das melodische Motiv in ganz gleicher Form und Weise, nur in einer anderen Tonart hervortritt, wie im folgenden Beispiele, wo die beiden letzten Takte eine Transposition der beiden ersten sind:



Diese Transposition unterscheidet sich also nicht allein von dem Versetzen eines ganzen Tonstücks in eine andere Tonart überhaupt, sondern auch von der ihr allerdings ähnlichen Imitation u. der sogenannten Versetzung insbesondere,

welche den vorhergehenden melodischen Theil in eben derselben Tonart, aber auf verschiedenen Stufen der Tonleiter wiederholt. Bei öfterem Vorkommen wird sie das, was man Schusterfleck oder Rosalie nennt.

Transversalschwingung, s. Schwingung.

Traver oder Travers, John, erhielt den ersten musikalischen Unterricht in der St. Georgen-Capelle zu Windsor, und ward 1725 Organist an der Paulskirche zu London. Er setzte hier seine Studien mit allem Fleiße fort, und der Umgang mit Doctor Pepusch war ihm dabei von großem Nutzen. Später ward er an die Kirche zu Fulham versetzt, und im Jahre 1737 endlich kam er als Organist in die Königliche Capelle zu London, wo er 1758 starb. Hawkins zählt ihn in seiner Geschichte zu den ausgezeichnetsten Künstlern seiner Zeit und seines Fachs, der besonders viele Anthems u. schöne Canzonetten gesetzt habe. Auch eine Sammlung Psalme für 1 bis 5 Stimmen wurde von ihm in zwei Theilen gedruckt.

Traversa, Gioachimo, um 1770 erster Violinist des Herzogs Cavignan zu Paris, dem Namen nach aber ein Italiener von Geburt, gehörte damals zu den vorzüglicheren Virtuosen auf seinem Instrumente. Er spielte auch in dem Concert spirit. zu Paris, und erhielt immer den rauschendsten Beifall. Besonders lobte man die Schönheit seines Tons und die außerordentliche Leichtigkeit, womit er die größten Schwierigkeiten überwand. Auch als Componist für sein Instrument that er sich hervor. Es wurden mehrere Concerte, Solo's und Quartette für die Violine von ihm zu Paris gedruckt. Wir bedauern, über seine sonstigen Lebensverhältnisse keine genaueren Nachrichten geben zu können. 30.

Traxdorff, Heinrich, einer der ältesten berühmten Orgelbauer, den man aber auch Drosdorf und Gasdorff, ja sogar auch Tremdorff geschrieben findet, lebte in seinem Geburtsorte Mainz, und blühete um die Mitte des 15ten Jahrhunderts. In Nürnberg bauete er unter anderen 1443 drei Orgelwerke; 1469 daselbst ein Werk in der Sebalderkirche; 1492 ein anderes in der Marienkirche zu Lübeck, u. s. w. Der Umfang seiner größten Orgel belief sich auf zwei Octaven, in welchen zudem noch nicht alle Halbtöne enthalten waren. Daraus läßt sich die Beschaffenheit der Orgeln zu jener Zeit abnehmen. N.

Trebs, Heinrich Nicolaus, zuletzt Herzoglich Weimarscher Hoforgelbauer, zu Frankenhausen 1678 geboren, lernte seine Kunst von 1698 an bei Christian Rothe in Saltzungen, machte nachgehends viele große Reisen, und etablirte sich endlich zu Weimar 1712. Von den Orgeln, welche er verfertigte, kann nur noch eine in der St. Jacobskirche zu Weimar mit Bestimmtheit genannt werden; doch wird er allgemein unter die ausgezeichnetsten Meister seiner Kunst des vorigen Jahrhunderts gezählt. Er starb gegen Mitte desselben zu Weimar.

Treffen, bei dem sog. prima vista singen oder spielen (s. Prima) die Fertigkeit, die Noten nicht allein in der nöthigen Geschwindigkeit zu lesen, d. h. sie aufzufassen und nach ihrer besonderen Geltung in die angenommene Bewegung des Taktes und Tempo's richtig einzutheilen, sondern auch dieselben nach Maaßgabe dieser Eintheilung rein und deutlich zu intoniren; mit anderen Worten: die Fertigkeit oder Kunst, eine Stimme, ohne sie vorher geübt zu haben, in Ansehung des mechanischen Theils der guten Ausführung richtig und deutlich vorzutragen. Wir sagen Stimme, weil der Ausdruck treffen vorzugsweise vom Gesange, nicht so sehr vom Instrumentenspiele gebraucht wird. Bei diesem sagt man gewöhnlicher dafür: vom

Blatt spielen, oder prima vista spielen. Daß er trifft, ist ein Haupterforderniß von einem guten Sänger. Deshalb muß auch sogleich vom Anfang seiner Schule an darauf Rücksicht genommen werden, und er viel und oft Intervallensprünge aller Art und in der verschiedensten Verbindung singen. Vorausgesetzt wird dabei allerdings ein gutes Gehör (s. d.); doch wird dieses zugleich auch mit jener Uebung gebildet, und wie es nicht möglich ist, ohne ein gutes musikalisches Gehör Fertigkeit im Treffen zu erlangen, so wird mit der Uebung in diesem eine immer feinere Bildung des Gehörs gewonnen. a.

Tremolo (ital.), s. Bebung.

Tremulant, auch tremolando, zunächst dasselbe was tremolo oder Bebung (s. d.), dann ist es insbesondere aber der Name einer Vorrichtung in der Orgel, wodurch ein bebender, zitternder Ton hervorgebracht wird, und natürlich auch der Name des Registerzugs, durch dessen Anzug diese Vorrichtung in Wirksamkeit tritt. Es ist eine stark mit weichem Leder überzogene Klappe, die auf der Windlade liegt, und die, wenn das dazu gehörige Ventil geöffnet wird, immer dergestalt sich auf und nieder bewegt, daß der Wind nicht mehr in gleichem Maaße, sondern stoßweise in die Pfeifen strömt, und dadurch ein Beben und Zittern des Tones erzeugt.

Trento, 1) Vittorio, berühmter italienischer Balletcomponist, ward geboren zu Venedig um 1765, und machte dort auch seine Schule. 1785 war er in Verona und brachte daselbst das Ballet „La virtu riconosciuta“ zur Aufführung. Es erhielt vielen Beifall, und er ward bald von verschiedenen Theatern zu ähnlichen Compositionen aufgefordert. Die vorzüglichsten darunter mögen seyn: „Enrichetta e Valeur“, „Il Seraglio ossia l'Equivoco in Equivoco“, „Demofoonte“, „Flammingo“, und „The Triumph of Love“. Letzteres schrieb er für das Drurylecantheater in London, und es ist lange Zeit ein Lieblingsballet der Engländer gewesen. Die übrigen waren für Padua und Venedig bestimmt. Hier in seiner Vaterstadt behielt er fortwährend seinen Wohnsitz; ob er aber auch in diesem Augenblicke noch am Leben ist, können wir nicht sagen. — 2) Pietro Trento, geboren zu Venedig um 1780, wahrscheinlich ein Sohn des vorhergehenden, gehört zu den beliebteren unter den jetzigen italienischen Operncomponisten, obschon er keine eigentliche Epoche macht, und bei der reichen Productivität eines Donizetti und Anderer auch seine Werke nicht gar sehr vom Glücke begünstigt werden. Er studirte die Musik zuerst in Venedig; dann reiste er in Italien, und setzte endlich in Neapel seine Schule fort. Hier kam auf dem San Carlo-Theater auch die große serieuse Oper „Ifigenia in Aulide“ von seiner Composition 1803 zur Aufführung, und sie scheint eins der ersteren größeren Werke, wenn nicht wirklich die erste Oper gewesen zu seyn, die er fertig u. zur Aufführung brachte. In Deutschland ist unsers Wissens 1810 nur die Oper „Quanti casi mi un giorno“ von ihm bekannt geworden. Damals war er Capellmeister zu Neapel. In dem letztverwichenen Decennium treffen wir ihn fast fortwährend auf Reisen in Italien, bald zu Florenz, bald zu Padua, Mailand, Venedig und an noch anderen Orten. Daher mag es auch kommen, daß die Nachrichten, welche über sein Leben vorliegen, nur höchst sparsam sind, und auch das Wenige, was wir von ihm mittheilen, mußten wir mit vieler Mühe zusammensuchen. Vielleicht sind wir im Stande, im Nachtrage seine Geschichte vollständig mitzutheilen. Vorkehrungen sind wenigstens deshalb getroffen.

Treu, Daniel Gottlieb, geboren 1695 zu Stuttgart, eines dortigen Kanzlei-Buchdruckers Sohn, erlernte nebst der väterlichen Profession von

einem Gesellen, Namens Brucker, das Violinspiel, und übte sich fleißig im Gesang wie auf dem Clavier. Ein auf Besuch gekommener Bruder seiner Mutter, der Capellmeister Johann Sigismund Cousser aus Dublin, erkannte das seltene Naturtalent und unterrichtete den gelehrigen Neffen selbst im doppelten Contrapunct, welcher außerdem von seinem wohlwollenden Oheim auch noch in anderen Künsten und Wissenschaften gründliche Anleitung erhielt. Als Resultat seines Compositions-Studiums verfertigte Treu nunmehr 3 vierstimmige Ouverturen und 4 deutsche Opern; ja sein glühender Feuereifer ruhete nicht, bis er jeden Morgen ein Violinconcert zu Stande brachte, worin die Mittelstimmen blos mit abbrevirten, nur ihm verständlichen Zeichen notirt waren. Wie riesenhaft seine Manuscripten-Sammlung bei solcher Productivität anwachsen mußte, ist leicht zu denken. Um sich doch endlich auch seinem Landesherrn bemerkbar zu machen, überreichte er demselben am Namensfeste ein musikalisches Gedicht und produzirte sich dabei mit einem Violinsolo. Obwohl er nun gleichzeitig mit einem mächtigen Rivalen, dem nachherigen Obercapellmeister Brescianello zu kämpfen hatte, so bestand er dennoch rühmlich den Wettstreit zur Zufriedenheit des Herzogs, welcher ihm als ermunternde Belohnung die erforderlichen Summen, um eine Reise nach Italien bestreiten zu können, verabfolgen ließ. So begab sich denn der 21jährige Tonkünstler nach Venedig, wo Antonio Biffi und Vivaldi seine Lehrmeister wurden. Durch eine vielseitige Geschicklichkeit auf allen Instrumenten fand er reichlichen Unterhalt; der in Daniele Teofile Fedele umgetaufte Schwabe war bei Hohen und Niedern willkommen und brachte endlich sogar mit dem glücklichsten Erfolg 12 Opern auf die Bühne. 1725 begleitete er die nach Breslau verschriebene italienische Sängergesellschaft als Maestro di Capella, dirigirte alle Vorstellungen am Flügel und setzte die mit vorzüglichem Beifall aufgenommenen dramatischen Gedichte: „Coriolano", „Astarto," „Ulisse e Telemaco", und „Don Chisciotte" in Musik. Zwei Jahre später befand er sich in Prag, wo er abwechselnd verschiedenen adelichen Hauscapellen vorstand; 1740 trat er in die Dienste des Grafen Schaffgotsch zu Hirschberg, wo er vermuthlich auch seine Lebenstage beschloß, da von jenem Zeitabschnitte angefangen alle weiteren Nachrichten über diesen merkwürdigen Mann fehlen. Zwei Tractate: Palatium harmonicum, und de Musica universali fanden, obwohl zum Druck bestimmt, dennoch bezüglich des abstracten, im speculativen Geist von Kirchers Musurgia durchgeführten Gegenstandes, keinen Verleger. — d.

Treu oder Trew, Abadias, geboren zu Anspach am 29sten Juli 1597, studirte Theologie u. Mathematik, erhielt daneben aber auch eine sehr gründliche musikalische Bildung, ward Prediger, u. 1625 Rector der Schule zu Anspach. Von hier vertrieben ihn die damaligen Kriegsunruhen; er ging 1635 nach Altdorf und ward im folgenden Jahre Professor der Mathematik daselbst, als welcher er 1669 starb. Das erste Buch, das er zu Altdorf herausgab, war: „Janitor Lycei musici", und erlebte 2 starke Auflagen. 1645 erschien von ihm: „Disputatio de natura musicae", und „Disputatio de natura soni et auditus"; 1648: „Disputatio de causis consonantiae et dissonantiae"; 1662: „Disputatio de divisione Monochordi", und vorher 1657 noch: „Directorium mathematicum", worin mehrere Capitel eigens von der musikalischen Harmonie und canonischen Gegenständen handeln. Treu war ein großer Freund der Tonkunst und tiefer Kenner derselben. Obgleich Mathematiker von Beruf sind jene Schriften doch nicht durchgehends vom akustischen u. mathematischen Standpunkte aus abgefaßt, sondern enthalten auch viele herrliche ästhetische u. rein musikalisch-wissenschaftl. Gedanken u. Ausführungen.

Treubluth, Johann Friedrich, berühmter Orgelbauer und Instrumentenmacher, zu Weiksdorf in der Oberlausitz am 29sten Mai 1739 geboren, war der Sohn eines öffentlichen Notars und Gerichtshalters, lernte von 1754 bis 1760 bei Tamitius in Zittau, u arbeitete nachgehends als Gehülfe bei dem berühmten Hildebrand in Dresden, mit dem er unter anderen auch jenes Riesenwerk in der großen Michaelskirche zu Hamburg aufrichtete. Nach Hildebrand's Tode ward er zum Hoforgel- und Instrumentenmacher zu Dresden ernannt. Außer dem Bau mehrerer trefflicher Orgelwerke machte er sich namentlich verdient durch einige Verbesserungen an der Harmonica, und durch die Erfindung einer Maschine oder Vorrichtung, vermittelst welcher seine Fortepiano's unverstimmbar erhalten werden konnten. Diese Maschine bestand aus 2 mit Schrauben versehenen Stücken, die auf dem Wirbelstocke befestigt waren und die Wirbel ganz überflüssig machten, indem die Saiten und zwar dergestalt an jenen Schrauben befestigt waren, daß man durch einen leisen Druck schon das ganze Instrument gleichmäßig höher oder tiefer stimmen, und weil das Schraubenwerk sehr fest gebaut war, eine Verstimmung einzelner Töne nur selten vorkommen konnte. Treubluth starb zu Dresden 1813. —g.

Trezzini, italienischer Tenorist neuerer Zeit, aus Bergamo gebürtig, starb daselbst im Irrenhause 1835, in einem Alter von ohngefähr 40 Jahren. Die Gemüthskrankheit, welche ihn in jenes schreckliche Spital führte, hatte er sich dadurch zugezogen, daß er in Rom und Mailand gar nicht gefallen wollte, während er doch in Spanien, wo er mehrere Jahre lebte, so außerordentliches Aufsehen gemacht hatte. In Mailand sang er zuletzt, im Frühjahr 1835 auf dem Teatro Canobbiana. Seine Stimme war ausnehmend schön, aber seine Manieren taugten Nichts.

Trial, Jean Claude, mit Berton gemeinschaftlich einst Director der großen Oper zu Paris, ein wahres musikalisches Genie, geboren zu Avignon am 13ten December 1732, war in seinem 12ten Jahre schon Musikmeister an der Cathedralkirche zu Vaison, gab indessen die Stelle bald wieder auf, und kehrte nach Avignon zurück, wo er beim Concert engagirt ward. Später hielt er sich zu Montpellier auf, und glänzte als Violinist. Bei Granier hatte er Unterricht in der Composition; mehr jedoch als dieser nützte ihm in der Beziehung das Studium der Rameau'schen Werke. Seine ersten Versuche, einige Motetten und kleinere Sachen für die Violine, fielen sehr gut aus und brachten ihm manche Ermunterung. Um Rameau zu sehen, und wo möglich dessen persönlichen Unterricht zu genießen, machte er eine Reise nach Paris. Für immer vielleicht dort zu bleiben, war ihm nicht in den Sinn gekommen; doch erhielt er alsbald eine Stelle als erster Violinist im Orchester der italienischen Oper, und auch der Prinz Conti nahm ihn in seine Capelle auf. So großes Aufsehen erregte seine Fertigkeit und der Geschmack, womit er sein Instrument zu behandeln wußte. Auch mehrere Ouverturen und Cantaten, welche er jetzt componirte, fanden vielen Beifall, u. der Prinz ernannte ihn zum Director seiner Hausmusik. Trial's Ansehen als Virtuos wie als Componist stieg von Jahr und Jahr, und in gleichem Grade nahmen auch seine Einkünfte zu, so daß er, um seine arme Familie zu unterstützen, einen älteren Bruder und eine Schwester zu sich kommen und sie zu recht brauchbaren Sängern bilden lassen, wie den übrigen Mitgliedern seiner Familie noch eine jährliche Rente von 1200 Livrs aussetzen konnte. Jener Bruder ward als Sänger in der Capelle des Prinzen angestellt, und die Schwester verheirathete sich an den berühmten Violoncellisten

Duport. Auch sammelte er sich eine vortreffliche Bibliothek, und suchte das in seiner Bildung und in seinen Kenntnissen durch fleißige Lecture nachzuholen, was er Armuths halber in seiner Jugend sich nicht erwerben und lernen konnte. 1767 componirte er mit Berton gemeinschaftlich die Oper „Silvia". Sie ward so beifällig aufgenommen, daß sie nicht weniger als 34 mal hinter einander gegeben werden mußte. Im nächstfolgenden Jahre traten Rebel und Francoeur von der Verwaltung der großen Oper ab, und auf sein Ansuchen ward dieselbe ihm und seinem Freunde Berton übertragen. Die nothige Caution von 400,000 Livrs stellte sein Herr, der Prinz Conti, für ihn. Durch seine außerordentliche Thätigkeit und manche kluge Einrichtungen nahm das Institut schnell zu und gewährte ihm beträchtliche Einkünfte. Mit anderen Componisten gemeinschaftlich componirte er mehrere Opern; für sich allein viele Divertissements und Einlagen in ältere Opern, wodurch diese sich fortwährend in der Gunst des Publicums erhielten. Sein letztes Werk war das Pastoral „la Fête de Flore". Es ward am 22sten Juni 1771 zum erstenmale aufgeführt und fand den größten Beifall; aber am andern Morgen auch traf man seinen Verfasser todt im Bette, wie die Einen sagen vom Schlage getroffen, nach der Versicherung Anderer vergiftet. Er ward in der Kirche St. Germain l'Auxerrois feierlichst begraben. Aus seinen Opern sind viele einzelne Stücke gedruckt worden, auch in Nürnberg einmal eine recht schöne Altarie „Voles fermés ici les fêtes". Sein Satz war leicht und gefällig, aber auch nicht ohne künstlerischen Werth, und ganz im französischen brillanten Style gehalten. Deshalb machten auch seine Werke wohl einst so großes Aufsehen. Als Violinist muß er einen hohen Grad von Virtuosität behauptet haben.

Trial, d'Armand, Neffe des vorhergehenden, geb. zu Paris am 3. März 1773, nannte sich auf seinen Compositionen Professeur d'Accompagnement et de Fortepiano, und hatte die Musik im Conservatoire studirt. Schon in seinem 15ten Jahre setzte er die Oper „Julie et Colette", und 1791 „Adelaide et Mirval", in Folge welcher er die Stelle eines Correpetitors am Théatre lyrique erhielt. 1793 componirte er die Oper „La Cause et les Effets", und bald darauf „Le Siège de Lille". Alle diese Opern kamen zur Aufführung und erhielten großen Beifall; gleichwohl erschienen nachgehends von ihm nur noch ein Paar Sammlungen Romanzen u. er starb zu Paris 1803, also in einem Alter von erst 30 Jahren. 44.

Triangel, eigentlich Dreieck, und daher in der Musik der Name für dasjenige eintönige Schlaginstrument, das besonders bei der sogenannten türkischen oder Janitscharen-Musik angewendet wird, und aus einem in die Form eines gleichseitigen Dreiecks gebogenen Stahlstabe besteht. Wo die beiden Enden des Stabes zusammenstoßen, ist eine Schleife angebracht, in welche ein Riemen oder Band gebunden ist, um das Instrument frei daran zu halten. Das Schlagen des Instruments geschieht durch einen kleinen eisernen Stab an alle drei Seiten, und zwar nur rhythmisch; jedoch sind bei größeren Musikwerken die Schläge durch Noten vom Componisten vorgeschrieben. In Partituren pflegt man für diese Noten nur eine Linie zu ziehen, auf welche sie geschrieben werden.

Trias, oder Trias harmonica, s. Dreiklang. Trias deficiens oder manca ist der verminderte Dreiklang; Trias superflua, der übermäßige Dreiklang.

Tribrachys, ein Tonfuß von drei kurzen Noten, die nun, unter sich zwar gleich, jedoch von beliebiger Geltung seyn können, Achtel oder

Sechszehntel. S. Metrum. Gewöhnlich kommen sie im Auftakte vor, und hauptsächlich im Gesange, wenn eine Strophe mit drei kurzen Sylben anfängt

Trichter, dasselbe was Schalltrichter, s. Stürze.

Trichterregal, ein veraltetes Schnarrwerk in der Orgel, welches gewöhnlich zu 8 Fußton disponirt ward, und dessen Pfeiffen trichterartig geformt waren, also wie jetzt noch bisweilen die Trompetenstimmen. S. auch Regal und Zungenwerk.

Tricinium. Hierunter verstanden die Alten theils den dreistimmigen Satz überhaupt, theils jene kürzeren Tonstücke für drei Hörner oder drei Trompeten, welche bisweilen bei Aufzügen oder anderen feierlichen Gelegenheiten geblasen wurden, und wenig harmonischen Werth hatten.

Tricklir, Jean, Violoncellvirtuos, geboren zu Dijon 1750, war Anfangs zum Geistlichen bestimmt, widmete sich aber aus besonderer Neigung der Musik, in welcher er frühzeitig Unterricht empfangen und besonders auf dem Violoncell viel Fertigkeit erlangt hatte. Violoncell blieb auch sein Hauptinstrument, und er ging, 15 Jahr alt, nach Mannheim, wo damals mehrere der angesehensten Künstler Deutschlands lebten. Nach einem dreijährigen Aufenthalte daselbst machte er eine Reise nach Italien, das er später noch zweimal besuchte. 1783 ward er als Cammermusikus zu Dresden engagirt, und er gehörte damals, und bis ins laufende Jahrhundert herauf noch, zu den ersten Virtuosen auf dem Violoncell. Auch erfand er 1785 ein sogenanntes Microcosme musical oder Mittel, alle Arten von Drath- und Darmsaiten-Instrumenten, bei jeder Luftveränderung, unverstimmbar zu erhalten, wovon jedoch nach ihm kein Gebrauch gemacht zu seyn scheint. Diejenigen von seinen Compositionen, welche öffentlich bekannt und gedruckt worden sind, bestanden in einigen Concerten und Solo's für sein Instrument, dürften jetzt aber wohl sämmtlich längst vergessen seyn. Er starb zu Dresden um 1816, nachdem er als Künstler schon mehrere Jahre vorher vom Schauplatze abgetreten war. Q.

Triebensee, s. Trübensee.

Triemer, Johann Sebald, Violoncellist und Componist, geboren zu Weimar, wurde von dem Herzoglichen Cammerdiener und Cammermusikus Eylenstein zuerst in Musik unterrichtet, und bildete sich nach der Zeit hauptsächlich auf Reisen. 1725 stand er eine Zeitlang im Orchester zu Hamburg, und 1727 war er zu Paris, wo er unter Boismortier auch die Composition studirte. Die Anfangsgründe hierin hatte er früher schon in Weimar bei Ehrbach gemacht. 1729 bereiste er Holland, u. erhielt endlich eine dauernde Anstellung in Amsterdam, wo er 1762 starb. Dort sind auch viele Sonaten und einige andere Sachen für Violoncell von seinen Compositionen gedruckt worden; in Deutschland wenige oder gar keine. Eine Violoncellschule, an welcher er lange arbeitete, kam nicht zu Stande.

Trier, Johann, Musikdirector und Organist an der Hauptkirche in Zittau im 18ten Jahrhundert. Er war aus Themar im Herzogthum Sachsen-Gotha gebürtig, galt um's Jahr 1760 für einen der größten Meister seiner Zeit auf der Orgel, und starb zu Zittau im Jahre 1789. Schade, daß nichts von seinen schön gearbeiteten Compositionen gedruckt worden ist, denn das Wenige, was Gerber davon kannte, 7 Polonaisen für's Clavier und eine Parthie für mehrere Instrumente, machte ihn sehr lüstern nach Mehrerem. Später sind noch 2 vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken u. einige Gelegenheits-Cantaten von seiner Arbeit bekannt geworden. v. Wzrd.

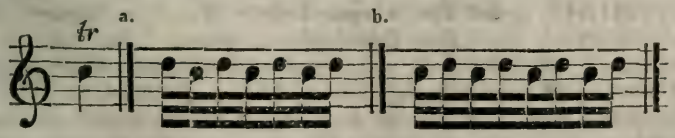
Trieterica, s. Orgien.

Triemitonium oder Trihemitonium, aus dem Griechischen hergeleiteter lateinischer Name der kleinen Terz (s. d.).

Trigonon, ein Saiteninstrument der alten Griechen von dreieckiger Gestalt mit einem Resonanzboden. Daher auch der Name. Viele glauben, daß das Instrument unserer Spitzharfe ähnlich gewesen ist; wahrscheinlicher war es eine Art Sambuca (s. d.), da bestimmt erwiesen ist, daß man bei den Griechen auch die Spieler des Trigonons Sambucisten nannte. 48.

Trille la Barre, s. Labarre.

Triller, ital. Trillo, franz. Tremblement, eine Manier (s. d.), welche aus einer mehrmaligen geschwinden Abwechselung zweier Töne besteht, die sich, der Vorzeichnung oder den beigefügten Versetzungszeichen gemäß, wie eine große oder eine kleine Secunde zu einander verhalten. Der tiefere von diesen beiden Tönen ist der vorgeschriebene Hauptton, über welchem das Zeichen des Trillers steht, der höhere der nichtvorgeschriebene Hülfston. Beide Töne müssen übrigens gleich deutlich und gleich stark vorgetragen und intonirt werden, eben so auch keiner mehr Zeitwerth erhalten als der andere. Die Schnelligkeit des Vortrags läßt sich nicht genau bestimmen, weil dieselbe von noch manchen anderen zufälligen Umständen abhängt. Im Allgemeinen möchte in der Beziehung die Regel gelten, daß die beiden Töne immer so schnell als möglich auf einander folgen müssen. In Ansehung der Stärke und Schwäche des Vortrags hat man sich eines Theils nach dem Charakter des Tonstücks überhaupt, anderen Theils und insbesondere nach der jedesmal auszuführenden Stelle zu richten. Erfordert diese nämlich eine ausnehmende Kraft, so muß auch der Triller stark vorgetragen werden, und umgekehrt. Uebrigens ist der Triller in jeder Beziehung eine der schwersten Manieren, und verlangt daher viele und beharrliche Uebung. Gewöhnlich unterscheidet man vier besondere Arten desselben: 1) den sog. gemeinen, auch ordentlichen, eigentlichen, langen, ganzen Triller ohne und mit Nachschlag; 2) den Triller von unten; 3) den Triller von oben, u. 4) den kurzen, halben oder Pralltriller. Jeder dieser vier verschiedenen Triller hat sein besonderes Zeichen, obschon viele Componisten den einen wie den andern gemeinhin durch tr. oder auch blos + andeuten. Handeln wir von jedem insbesondere. — Der Triller ohne Nachschlag wird gemeiniglich und richtig durch dieses Zeichen ~~~ über (oder unter) der Note angedeutet; aber auch die oben schon erwähnten Zeichen tr. oder + sind nicht ungewöhnlich. Soll der Triller mehrere Takte hindurch ununterbrochen fortgesetzt werden, so wird dies durch eine verlängerte Fortsetzung des Zeichens oder durch eine Schlangenlinie ~~~~~, so weit als der Triller dauern soll, angezeigt. Dieselbe Bedeutung hat auch der Bogen nach dem Triller; jedoch ist diese Bezeichnung nicht in allen Fällen deutlich genug. Ausgeführt wird dieser Triller gewöhnlich mit Anfang des Hülfstones, wie bei a; indessen spielen Einige auch wie bei b, ohne daß man ihnen geradezu eine Unrichtigkeit vorwerfen könnte:

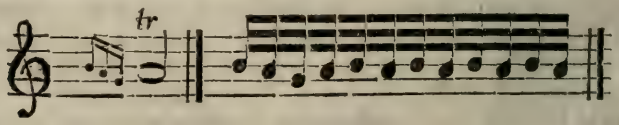


und er kann überall vorkommen, wenn gleich man bei längeren Noten lieber den Triller mit Nachschlag anwendet. Dieser Nachschlag besteht in

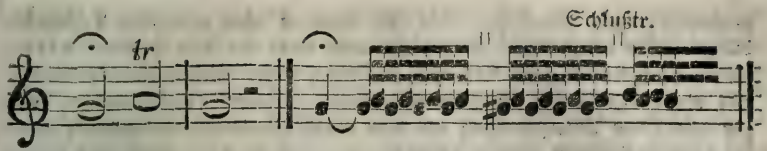
einer Verzierung von zwei Tönen am Ende des Triller, die entweder durch Noten oder auch durch ein krummes Häkchen am Ende des gewöhnlichen Trillerzeichens angedeutet werden. Soll der Nachschlag seinem Zwecke entsprechen, d. h. dem Triller mehr Lebhaftigkeit geben, so muß er auch sehr schnell vorgetragen werden, wenigstens eben so schnell als der Triller selbst, also:

Aus diesem Beispiele ist auch ersichtlich, welches die eigentlichen Nachschlagstöne sind: der Ton unter dem Haupttone und dieser selbst. Soll dabei von der Vorzeichnung abgewichen werden, so wird dies je nach Umständen durch ein Versetzungszeichen über oder unter dem Trillerzeichen angedeutet. Das darüber stehende bezieht sich auf den Hülfston des eigentlichen Trillers, und das darunter stehende auf den Hülfston des Nachschlags. Uebrigens wird der Nachschlag bei Trillern auf langen Tönen nicht immer durch Zeichen angedeutet, vielmehr pflegen die Componisten hier vorauszusetzen, daß der Triller mit Nachschlag ausgeführt wird. — Eine ganze Reihe von auf- oder absteigenden Trillern heißt eine Trillerkette (Catena di trilli). Am häufigsten wird diese im Aufsteigen der Töne angewendet, und es kann hierbei jeder Triller einen Nachschlag haben. Der Triller mit Zusatz von unten, oder gewöhnlich auch nur Triller von unten genannt, bekommt vorn noch einen Zusatz von zwei Tönen oder Vorschlägen, die dieselben sind, welche wir vorhin als Nachschlagsnoten des Trillers kennen gelernt haben. Daher bekommt, zu seiner Bezeichnung, das Trillerzeichen dasselbe Häkchen vorn, welches es hat, wenn der Nachschlag angedeutet werden soll, also: ; neuerer Zeit jedoch wird der Vorschlag meist durch kleine Noten vorgeschrieben:

Dieser Triller kann nun auch hinten noch einen Nachschlag haben, und hat diesen auch bei längerer Dauer gewöhnlich. Der Triller von oben oder mit Zusatz von oben wird durch angedeutet oder die Zusatztöne werden mit kleinen Noten vorgeschrieben. Er ist ganz das Gegentheil vom Triller mit Zusatz von unten:



Vom Pralltriller und den übrigen Trillern ist in den besonderen Artikeln gehandelt worden. Zum Schluß aber ist noch einer Art von Trillern zu erwähnen, welche besonders bei verzierten Cadenzen stattfindet. Man pflegt hier nämlich dem Endigungstriller noch einen anderen vorauszuschicken, der eine Stufe tiefer liegt, um auf diese Art unvermerkt in den eigentlichen Schlußtriller überzugehen, wobei man denn auch wohl den tiefern Ton während des Trillers um eine halbe Stufe erhöhen kann:



Im Uebrigen gelten von den Trillern alle Regeln und Gesetze, denen die Manieren überhaupt unterworfen sind, und die auch in diesem Artikel zur Genüge hervorgehoben wurden. Doppeltriller ist ein Triller zweier Noten zugleich. Dies ist sein einziger Unterschied von dem einfachen Triller, dessen sämmtliche Modificationen sonst auch bei ihm gelten und vorkommen können. a.

Trillerkette, s. den vorhergehenden Artikel.

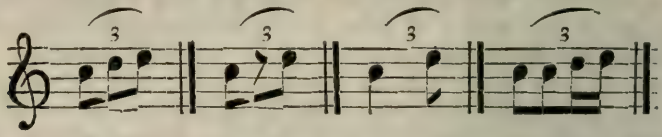
Trimeles, ein Singstück der alten Griechen, das mit der Flöte begleitet wurde. Es soll — und das scheint auch der Name anzudeuten — aus drei abwechselnden Strophen bestanden haben, von welchen die erste in der dorischen, dann die zweite in der phrygischen, und die dritte in der lydischen Tonart gesungen wurde.

Trinklied, s. Skolien.

Trio. Vergl. zuvor Terzett. Unter Trio verstehen wir also vorzugsweise ein 3stimmiges Instrumentalstück, u. zwar 1) ein Instrumentalstück von 3 wesentlichen oder obligaten Stimmen, oder auch 2 Hauptstimmen und einem begleitenden Baß, z. B. Flöte, Violine und Violoncell, oder Violine, Viole und Violoncell, wie Cramer besonders mehrere vortreffliche Trio's geliefert hat, oder endlich auch nur einer Hauptstimme und zwei begleitenden Parthien. Die erste Gattung steht sowohl in contrapunktischer als ästhetischer Hinsicht am höchsten, denn sie entspricht dem Ideenumfange, welchen wir unter dem Art. Quartett schon für dergleichen mehrstimmige Tonsätze in Anspruch nahmen, und in welchem dieselben sich auch, vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, eigentlich bewegen müssen. Die beiden anderen Gattungen nannte man ehedem gewöhnlicher Sonata a tre, dreistimmige Sonate, und sie gehören in der That auch mehr in die Cathegorie der Sonate (s. d.) als in die des eigentlichen Trio's. Nun ist es aber nicht immer nothwendig, daß diese streng dreistimmig gesetzt sind, obschon im Allgemeinen die Gesetze des dreistimmigen Satzes (s. d.) dabei gelten, wie z. B. wenn das Clavier oder Fortepiano oder ein anderes harmonisches Instrument, wie die Harfe, ein mitwirkendes Instrument ist, welches bei der Benennung Trio gewöhnlich nur als eine Parthie gerechnet wird, ungeachtet es doch wenigstens zwei Stimmen spielt. Dergleichen Trio's für Pianoforte, Violine oder Flöte und Violoncell lieferten vornehmlich Beethoven, Prinz Louis Ferdinand, und Ries ganz vortreffliche. Ehedem gab es auch sogenannte Kirchentrio's, die im strengen und gebundenen Kirchenstyle gesetzt waren und förmliche Fugen enthielten. Sie wurden gewöhnlich auf zwei Violinen und einem Baßinstrumente ausgeführt. Und die sogenannten Cammertrio's, d. h. Trio's im Cammerstyle gesetzt oder für Cammermusik, hatten sonst ihre eigenen Gesetze. Gewöhnlich wurde ein melodischer Satz zum Thema genommen, und dieses dann in den verschiedenen Stimmen mit größter Einheit ausgeführt. — 2) wird der Name Trio auch gebraucht für den zweiten Satz kleinerer Tonstücke, als Menuett, Walzer und anderer, welcher dem ersten Hauptsatze oder dem eigentlichen, für sich schon abgeschlossenen Tonstücke noch angehängt ist, mit demselben abwechselt und dem Charakter desselben vollkommen, aber auch so entspricht, daß er gewissermaßen einen

geschlechtsartigen Gegensatz, eine Art Antwort oder weiblichen Tonwechsel bildet. Man belegt diesen Satz daher auch wohl mit dem Prädicat alternativo. Hieraus wird klar, was die Alten unter einer Menuetto alternativo verstanden — das Trio der eigentlichen Menuett. Daß dieses, u. zwar zur besonderen Unterscheidung von dem ersten Hauptsatze, dreistimmig gesetzt sey, geht aus seinem Namen schon hervor, und ehedem ward auch streng darauf gehalten; allein jetzt richtet man sich wenig oder gar nicht mehr darnach, und wir finden Tonstücken verschiedener Gattung Trio's angehängt, die nichts weniger als diesen Namen verdienen. Um ihres Charakters als alternativer Satz willen stehen die Trio's meist auch in einer anderen, aber verwandten Tonart als der erste Hauptsatz. Ehedem nahmen die Componisten gewöhnlich dazu die verwandte Molltonart der ersten Durtonart. Neuerer Zeit hat man angefangen, auch hierin sich mehr Freiheiten zu erlauben.

Triole, eine taktische Figur (s. d.), in der eine größere Note in drei, statt in zwei kleinere zerlegt ist, z. B. ein Viertel in drei Achtel statt in zwei; — man bemerkt, daß hier die Benennung der Glieder (z. B. dreier Achtel von einem Viertel) nur uneigentlich genommen ist, und könnte allenfalls besondere Namen, Triolenachtel u. s. w., anwenden, wo ein Mißverstehen zu befürchten wäre. Von den drei Gliedern einer Triole können eins oder zwei durch Pausen dargestellt, auch zwei in eine größere Note zusammengezogen oder auch eins oder zwei in kleinere Glieder zerlegt werden.



In allen diesen Fällen, besonders bei den verwickelteren, setzt man über die zur Triole gehörigen Noten die Ziffer 3 unter einem Bogen; oft wird dies aber auch unterlassen, oder bei einer Reihe von Triolen nur der ersten die Ziffer übergesetzt; dann muß man aus der Takteintheilung und dem Zusammenhange des Ganzen errathen, daß der Componist Triolen gewollt, und welche Noten er zu jeder Triole gerechnet hat. Die Triolennoten werden übrigens ganz gleichmäßig gespielt, nur die erste erhält einen Nachdruck. ABM.

Indem die Triole gern in den begleitenden Stimmen verweilt, scheint sie gleichsam den Tripeltakt mit dem geraden zu verbinden, und kommt so jenem unsicheren Ausdrucke alles gemischten Zeitmaaßes nahe. Doch sind Unruhe und Verwirrung hier minder groß: man merkt, daß es dabei nur abgesehen ist auf ferne Andeutungen, auf ein mehr reizvolles Spiel mit schöner Mannigfaltigkeit der Bewegung, und giebt sich willig dem sanften Wiegen der Töne hin. Doch behält die Triole immer etwas von dem Lustigen und und Scherzhaften des einfachen Tripeltakts, und kann selten ernst werden, und die ganze eigentliche Grazie der Sextole erreichen. Sie ist ihrer ganzen Natur nach naiv, und wird allemal, wo sie diesem Charakter zugegen auftritt, leidend, in ruhiger Duldung erscheinen. d. Red.

Tripelfuge, eine Fuge mit drei Subjecten. Das Weitere unter Fuge und Doppelfuge.

Tripeltakt, Name der dreizeitigen Taktart, s. Takt.

Triphon, wenig gekanntes, 1810 von Weidner zu Frauſtadt erfundenes Instrument. Es ist eine Art aufrecht stehenden, mit Saiten bezogenen Flügels. Statt der Tasten sind bloße Holzstäbe. Beim Spielen zieht man lederne Handschuhe an, deren Spitzen mit Colofonium bestrichen sind, und

streicht die Stäbe gegen sich zu, wodurch die Saiten einen flötenartigen Ton von sich geben. Das Tractament zeigt deutlich, daß nur Tonstücke von sehr langsamem Tempo und wenig Umfang darauf vorgetragen werden können. Dies mag auch Schuld seyn, daß das Instrument fast gar keine Aufmerksamkeit im musikalischen Publicum erregte. Eine ausführliche Beschreibung, nebst Zeichnung findet man in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung vom Jahre 1810. br.

Triphonie, aus dem Griechischen, heißt: Dreistimmigkeit, also triphonisch dasselbe was dreistimmig (s. d.). Daher nannten die Griechen auch wohl ein mit drei Saiten bezogenes Instrument, die dreisaitige Lyra, Triphon. Es war dies der Pectis (s. d.) sehr ähnlich.

Trite, der Name der zweiten Saite in den drei höchsten Tetrachorden des Griechischen Tonsystems. S. über das Weitere diesen Art.

Tritonius, Petrus, ein zu Anfange des 16ten Jahrhunderts lebender Contrapunktist, gab 1510 bei Erhardt Oglin in Augsburg heraus: Melopiae sive Harmoniae Tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum, Lyricorum et ecclesiasticorum Hymnorum etc. Es ist dies eins der ersten in Kupfer gestochenen Notenwerke, und somit immer von historischer Wichtigkeit. Die Noten stehen übrigens schon auf Linien, und Discant und Alt stehen auf einer, Tenor und Baß auf der andern Seite.

Tritonus, Dreiton, nannten die alten Tonlehrer die übermäßige Quarte, weil dieselbe aus drei ganzen Tönen besteht, z. B. fgah oder cdefis.

Tritto, Giacomo, geboren zu Neapel um 1760, und gestorben um 1824, gehörte in den letzten Decennien des vorigen und in dem ersten des laufenden Jahrhunderts zu den beliebtesten italienischen Operncomponisten; ja wir dürfen seine Blüthezeit wohl bis zu Rossini's Erscheinen herauf datiren, da jene Jahre des Krieges und der Unruhen aller Art unter Napoleons Herrschaft wenig Erquickliches und Erhebliches in der Kunst aufkommen ließen. Seine erste Oper „La Mulinarella" erschien 1783; bald darauf schrieb er „Arminio", und sollen wir wenigstens die vorzüglicheren von allen seinen späteren Werken nennen, so mögen solche wohl folgende seyn: „Le Avventure amorose", „I due Gemelli", „Il Cartesiano fantastico", „L'inganno fortunato", „Gli amici rivali", „Le Vergine del sole", „Ginevra e Ariodante" und „Gli Americani". Die von ihm sehr bekannt gewordene Oper „Le Trame spiritose" ist eigentlich nur ein Liederspiel, das er aus lauter Volks- und älteren Operettenmelodien zusammensetzte, aber bei der Masse recht vielen Beifall fand. Um 1791 hielt Tritto sich einige Zeit in Madrid auf, und nachgehends machte er auch eine Reise nach Deutschland, und verweilte zu Wien, wo er ein Paar seiner Opern auf die Bühne brachte. Von 1800 an lebte er fortwährend in Neapel, und arbeitete hauptsächlich für das dortige Theater San Carlo. 33.

Trnka, Wenzeslaus Johann, ein Componist der neuesten Zeit, Sekretär des Grafen von Hoyos in Wien, dessen bedeutendste Werke in folgenden bestehen: 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in 2 Heften; Trauermarsch auf den Tod des Kaisers Alexander von Rußland, für das Pf.; Jubelmarsch zur Feier der Wiedergenesung des Kaisers Franz des Ersten von Oesterreich, für das Pf. (1826); 2 große Polonaisen für das Pianoforte. Für Liebhaber gewiß sämmtlich sehr willkommene Gaben. v. Wzrd.

Trochäus, ein Tonfuß (s. Metrum) von einer langen und kurzen Note oder einem schweren u. einem leichten Accent. Daher kann er sowohl

im $^2/_4$= als $^3/_4$=Takte vorkommen. Der $^6/_8$=Takt besteht aus 2 solchen Füßen in einem Takte:

Trofeo, Ruggero, Capellmeister zu Mailand an der Kirche della Scala im 16ten Jahrhunderte, gehörte zu den ausgezeichneten Componisten seiner Zeit. Man kennt von ihm noch ein Buch sechsstimmiger, und ein Buch dreistimmiger Canzonetten. Erstere wurden 1580, letztere 1600 gedruckt.

Trojani (nach Anderen Trojano), Giovanni, von 1596 bis 1600 Capellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom, war aus Todi gebürtig und für seine Zeit ein sehr tüchtiger Componist. In dem Archive jener Kirche werden noch mehrere treffliche Werke von ihm aufbewahrt; allgemeiner gekannt ist davon aber nur eine vierstimmige Motette, welche auch Kircher in seiner Musurgie Thl. 1. pag. 601, jedoch ohne Text, mittheilt.

Tromba, die Trompete (s. d.); Tromba marina — Marinetrompete. S. auch diesen Artikel.

Trombetto, Ascanio, Componist aus Bologna, lebte aber meistens zu Neapel, und blühete hier hauptsächlich in den siebenziger Jahren des 16ten Jahrhunderts. 1571 gab er unter Anderem dort eine Sammlung von den damals sehr beliebten Villanellen heraus; auch „Sacrae Symphoniae", von denen Hasler einige in seine derartige fünfstimmige Sammlung aufgenommen hat. Auf der Münchener Bibliothek werden noch von ihm aufbewahrt: Neapolitane a 3 voci, welche 1573 zu Venedig gedruckt worden sind.

Trombone, italienischer Name der Posaune (s. d.).

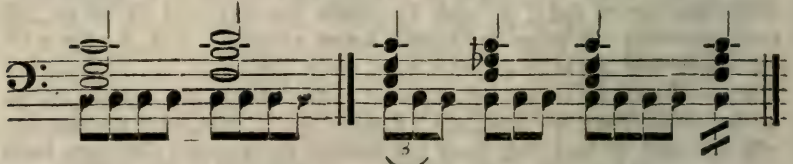
Tromlitz, Johann Georg, besonders für die Flötisten immerhin sehr merkwürdiger Mann, ward 1726 zu Gera geboren, und kam früh nach Leipzig, wo er sich der Musik widmete und nachgehends auch als Musiklehrer habilitirte. Um 1760 gehörte er zu den fertigsten Flötenbläsern Deutschlands, obschon sein Ton an und für sich nicht sehr angenehm war, wenn auch ausnehmend stark. Er spielte viel öffentlich, vielleicht mehr als seiner sehr schwächlichen Körperconstitution zuträglich war, und zog manchen braven Schüler. Daneben componirte er viele Sonaten, Concerte, Duette und andere Sachen für Flöte; Einiges auch für Clavier. Begreiflicher Weise sind jetzt diese Werke meist schon vergessen. Welcher Virtuos wird jetzt noch nach einem Concerte von Tromlitz fragen? Beim Unterrichte allenfalls mögen dieselben immer noch von Nutzen seyn, denn T. schrieb in der That mit Verstand für sein Instrument, das er genau kannte, und über dessen Behandlung er auch mehrere Schriften, theils einzeln theils in Journalen, veröffentlichte, die damals Aufsehen machten. Die größte darunter ist die Flötenschule. Endlich trug er auch Viel zur Verbesserung seines Instruments bei, und dies ist es vornehmlich, was ihn in der Geschichte der Flöte unvergeßlich macht. Er verfertigte die von ihm verbesserten Flöten selbst, und verkaufte sie um 4 bis zu 18 Ducaten: für jene Zeit ein enormer Preis. Sie zeichneten sich vornehmlich durch Reinheit des Tones aus. Auf diesen Erwerbs- und Kunstzweig war er gekommen, als ihm seine Gesundheit gebot, alles Blasen zu unterlassen. So geschwächt übrigens dieselbe war, so erreichte er doch ein Alter von beinahe 79 Jahren, indem er erst im Februar 1865 starb.

Trommel, ital. Tamburo, franz. Tambour, bekanntes uraltes Instrument. Schon die Hebräer und Aegypter hatten Trommeln aller Art,

denn zu den Trommeln im Allgemeinen gehören eigentlich alle Gattungen von Schlaginstrumenten, bei welchen der tonerregende Körper ein Fell ist, das, über Reife gespannt, auf irgend eine Weise nun durch Schlagen in Vibration gesetzt wird, also auch das Tamburin, die Pauken ꝛc. Das Instrument, welches jetzt vorzugs- und unterscheidungsweise den Namen führt, ist besonders beim Militär gebräuchlich, und giebt einen einfachen, dumpf rasselnden oder schwirrenden Ton von sich, wenn man darauf schlägt. Es besteht aus einem Cylinder von Holz oder Messingblech, welches zusammengelöthet ist. Die Militärtrommeln sind alle von Blech, damit sie einen stärkeren Ton geben, die Trommeln in den Orchestern jedoch meist von Holz. Die beiden offenen Seiten des Cylinders werden mit Trommelfellen überzogen, die aus Pergament von Eselshaut oder aus weißgarem Kalbleder bestehen. Ueber jedes Fell wird ein hölzerner Reifen auf den Cylinder geschoben, wodurch es festgehalten wird und mehr oder weniger gespannt und dadurch höher und tiefer gestimmt werden kann, indem beide Reife mit Löchern versehen sind, durch welche im Zickzack eine dünne Schnur, die Trommelleine, gezogen, und das Ende dieser Schnur an dem sogenannten Stellschlüssel, einer Schraube in einem Bügel, welcher oben an der Trommel angebracht ist, angebunden wird, u. durch Umdrehen dieser Schraube nun die Schnur bald straffer bald lockerer angezogen und dadurch jene Reife bald tiefer auf den Cylinder bald höher geschoben werden können. Dasselbe bewirkt man übrigens auch durch die sogenannten Trommelschleifen von festen Lederstreifen, welche um je 2 Stücke jener Schnur, die zusammen einen Winkel bilden, gelegt sind; indem man nämlich die Schleifen nach dem breiten Ende des Winkels schiebt, wird die Schnur straffer angespannt und der Ton höher, oder doch heller, und umgekehrt. Die gewöhnlichen Militärtrommeln sind noch mit einer über das untere Fell laufenden Saite versehen, welche durch eine, am Cylinder befindliche Schraube fest angezogen wird und das Schmettern und Rasseln des Tons hervorbringt, daher auch Sangsaite heißt. Bei manchen Trommeln und besonders bei den kleinen Kindertrommeln ist der Cylinder aus einem breiten Holzspahne verfertigt. Solche Trommeln aber haben wenig Klang. Das Schlagen oder Rühren der Trommeln geschieht mit zwei Klöppeln (Trommelstöcken). Diese sind hölzerne Stäbe von hartem Holz, je nach der Größe der Trommel 10 bis 16 Zoll lang, und vorn mit einem ovalrunden Knopf versehen. Der Trommelschläger oder Tambour trägt beim Gebrauche die T. an einem breiten Riemen (Trommelriemen), über die rechte Schulter und Brust gehängt, an der linken Seite des Schenkels. Obgleich die T. nur einen einzigen Ton von sich giebt, so kann doch durch das einfache oder doppelte Schlagen, durch Stärke und Schwäche, Schnelligkeit oder Langsamkeit des Schlages viele Veränderung in dem Trommelschlage hervorgebracht werden. Daher wird der Trommelschlag beim Militär zu verschiedenen Zeichen und Commando's benutzt, namentlich denen, die sich im Geräusche der Waffen nicht wohl rufen lassen. Auch dient er dazu, beim regelmäßigen Marsche den Schritt in gleichem Tempo zu erhalten u. dadurch die Anstrengung zu erleichtern (s. Rhythmus), oder die Militärmusik zu begleiten. Die Manieren beim Trommelschlagen bestehen aus dem Wirbel, dem Schleifschlag, Doppelschlag u. s. w. Bei Trauerzügen wird beim Militär die T. durch ein auf die obere Haut gelegtes Tuch u. Umwickelung der Saite gedämpft. Die sogenannte große Trommel (gran tamburo) ist eben so eingerichtet, nur 3 bis 4 mal größer, und der Cylinder immer von Holz. Auch fehlt bei der unteren Haut die Sangsaite, und man schlägt sie mit einem Klöppel, dessen großer Knopf

mit weichem Leder überzogen ist. Daher kann auch immer nur ein Schlag darauf geschehen, der einen gleichförmigen Ton hervorbringt. Sie wird nur zur Begleitung der sogenannten Janitscharenmusik gebraucht oder in großen Orchestern mit starker Besetzung der Blasinstrumente, und ihre einzelnen blos rhythmischen Schläge sind ziemlich das, was die Drucker in einem Gemälde. Zum Unterschiede von dieser großen Trommel heißt jene kleinere, auf der sich Wirbel ꝛc. schlagen lassen, Tamburo rullante — rollende Trommel. In Orchestermusiken dient dieselbe, den einzelnen Schlägen der großen Trommel etwas Rollendes zu geben und dadurch das zu sehr Einfache zu nehmen. Deshalb geschieht der wirbelnde Schlag auch immer etwas vor dem Schlag der großen Trommel, mit welchem die Becken wieder genau zusammentreffen. Die Noten für die Trommeln stehen gewöhnlich in C und können auch auf einer Linie geschrieben werden, indem es nur nöthig ist, die Pausen und Schläge, kurz den Rhythmus gehörig anzudeuten. Die Italiener, welche die große Trommel auch gran cassa nennen, führten diese zuerst in den Opern ein, wahrscheinlich zunächst nur, um in den großen Räumen ihrer Theater und bei rauschender Musik den Takt recht vernehmbar zu markiren. Früher gehörte die T. ausschließlich der Janitscharenmusik an. Hieraus geht denn auch hervor, daß sie nur da in Orchestern statthaft ist, wo recht volle Accorde ertönen, und es nothwendig wird, daß deren rhythmische Accente bedeutend hervorgehoben werden, wenn überhaupt der beabsichtigte starke Effect erreicht werden soll. Zu viel Toben in der Musik macht diese aufhören, Musik zu seyn. Wer höheren Sinn für Kunst hat, wird daher auch nie der Trommel zu viel Recht und Leben in seiner Musik einräumen, und sie anders als rhythmischen Taktmesser gleichsam gebrauchen. Wo es darauf ankommt, wirkliche sogenannte Schlageffecte zu bewirken, da schlage man denn auch die Trommel, aber sonst sey man sparsam mit ihr in einer vollen Orchestermusik. Jedem, was ihm gehört, und der Militärmusik ist die Trommel wesentlich und eigenthümlich.

Trommelbaß, heißt die Auflösung der Baßtöne in gleichmäßige, ziemlich schnelle rhythmische Glieder, z. B. in Achtel oder Sechszehntel, wodurch ein trommelartiges Getöne des Basses entsteht, woher der Name:



Daß diese Figur (eben wie der sogenannte Murkybaß) sehr einfach, u. leicht ermüdend ist, wenn man sie unzeitig oder zu häufig braucht, ist einleuchtend. An ihrer Stelle aber, namentlich in Streichinstrumenten, kann sie oft das einzig Rechte und Wirksame seyn; und dann verdient sie ihren Namen wenigstens nicht spottweise. ABM.

Trompete, ital. Tromba, Clarino, franz. Trompette, das bekannte Blechinstrument, welches eben sowohl bei Feldmusiken, als in vollen Orchestern wirksam verwendet wird. Ueber den argen Mißbrauch unserer modernen Operncomponisten, welche die zärtlichsten Arien mit obligatem Geschmetter begleiten, wollen wir ein mitleidiges tacet beobachten. Die Setzweise für dasselbe ist immer in C; die erforderliche Tonart muß demnach angezeigt werden, u. wird, falls nicht eigene, für diese Stimmung gearbeitete Exemplare vorhanden sind, durch Aufstreckung der Krummbögen (s.d.)

bewerkstelligt, wie beim Horn (s. d.). Vormals blies man nur aus B, C, D und Es; gegenwärtig fast in allen Scalen, z. B. H, A, Des, E, Fis, As, F u. dergl. Bei den sogenannten Aufzügen mit 4 Trompeten heißen die beiden ersten Clarino primo e secondo, die dritte Principale, die vierte Toccato, oder diese letzteren zusammen auch öfters Tromba prima e seconda. Das Instrument wird gleich dem Horn mit einem Mundstück angeblasen; die lange Messingröhre ist zweimal, der Bequemlichkeit wegen, in der Mitte zusammen gebogen, und der Schall verbreitet sich durch den untern Sturzbecher. In diesen wird bei Leichenfeiern, Todtenmärschen u. s. f. ein keilförmig zugespitztes Holzzäpfchen eingepaßt, durch welche Vorrichtung, Sordino genannt, der Klang frembartig gedämpft hervorgeht. Die Trompete hat eigentlich nur die Naturtöne des reinen Dreiklanges, Terz, Quinte, Octave, Decime und Duodecime; außer diesen noch die kleine Septime und beide Nonen; in der Tiefe die Unterquarte der Tonica und deren Subbaß-Octave. Concertisten bliesen sonst auch die Halbtöne; in unseren Zeiten hat man sich's ungleich leichter gemacht. Man bedient sich entweder eines Instruments mit aufwärts gebogenem Becher, in welchem die sogenannten gestopften Töne, wie beim Horn, mit der Hand gegriffen werden, oder man spielt auf einer Inventions- oder Maschinentrompete, mit Klappen versehen, welche durch einen einzigen Zug umgestimmt werden kann. Mittelst solcher u. der Zusammenstellung mehrerer Instrumente aus verschiedenen Tonarten hört man bei unseren Cavallerie-Regimentern die complicirtesten Musikstücke aufführen. Einen und denselben Ton in größter Schnelligkeit zu vervielfältigen wird durch den Zungenschlag bewirkt. Als bei unsern guten Vorältern an Fürstenhöfen noch die Sitte herrschte, das Signal zur Mittags- und Abendtafel durch Trompetenchöre geben zu lassen, geschah dies mit Instrumenten von blankem Silber. 18.

Wie das Horn, die Posaune und die Trommel gehört auch die Trompete zu den ältesten musikalischen Instrumenten. Die Völker der frühesten Zeit dedienten sich ihrer im Krieg, zum Zusammenrufen des Heeres und des Volks bei öffentlichen Versammlungen und Opfern. Alle Abbildungen aber, welche wir in den Werken der Geschichtschreiber von diesem Instrumente finden, stellen dasselbe nicht gewunden, wie wir es jetzt haben, sondern geradeaus vor; auch wohl in der Gestalt eines Ochsenhorns. Auch war der Umfang der alten Trompeten sehr gering, und betrug meist nur 3, höchstens 4 Töne. Seine jetzige Gestalt soll das Instrument durch einen gewissen Moritz unter Ludwig XII. erhalten haben. Früher machte man Trompeten aus Silber und anderem kostbaren Metall, jetzt blos aus Messingblech. Die Röhre hat die Länge, daß der Ton einer 8füßigen Principalpfeife, also der menschlichen Stimme vollkommen gleich kommt. Oben ist sie ohngefähr ½" weit, nachgehends erweitert sie sich immer mehr bis zum Schallbecher. In früheren Zeiten hatten die Trompeter, welche sehr in Ehren standen und eine eigene Zunft bildeten, zur Bezeichnung der Octaven wunderliche, gleichsam zunftmäßige Namen eingeführt. So hieß bei ihnen das große C Flattergrob, wahrscheinlich weil dieser Ton etwas unsicher u. zitternd klingt; das kleine c Grobstimme, und das kleine g Faulstimme, ohne Zweifel weil diese Stimme den Ton g oft nach einander zu blasen hat, da er sowohl als Quinte der Tonica wie als Grundton des Dominantenaccordes oft vorkommt, faul an seiner Stelle bleibt; das Blasen der Grundstimme hieß Principalblasen, und das der Oberstimme, wo auch Solosätze vorkommen, Clarinblasen; das Schmettern nannte man trommeten, und dem entgegen das sanfte Intoniren schlecht blasen. S. auch Feldstück.

Daher übersetzte auch Luther so die Stelle 4 Mos. 10, 1—10. Neuerer Zeit haben selbst große Tonmeister die Trompete zur Ausführung zarter Melodien sehr wirksam benutzt. Ja sogar Händel that dies in seinem „Messias" bei der Baßarie „Sie tönt die Posaune". Die Behandlung der Trompete verlangt einen gesunden, starken Körperbau, gute Lungen und eine geläufige Zunge. Zur Hervorbringung der chromatischen Töne erfand Meyer in Hamburg zuerst ein eigenes Mundstück; nachher 1780 Michael Vögel in Carlsruhe die sogenannte Inventionstrompete; Weidinger in Wien 1801 die Klappentrompete; der Goldarbeiter Reßmann in Hamburg eine Trompete mit verborgenen Klappen. Alle diese Arten von Trompeten leisten indeß noch nicht das, was auf der neueren Ventiltrompete hervorgebracht werden kann. Was Ventile sind, wird dieser Artikel lehren und ist auch schon in dem Art. Horn gesagt worden, was um so mehr hier nachgelesen werden mag, da es mit den Ventilen bei der Trompete ganz dieselbe Bewandniß hat wie mit denen beim Horn. Gottfried Weber schrieb in der „Cäcilia" Bd. 17 pag. 73 ff. einen langen u. breiten Aufsatz über die Mängel und Vorzüge der Ventiltrompeten, und dort findet man auch auf Tabellen eine vollständige Gamme dieser Art Trompeten. In Orchestermusiken sollte die Trompete niemals über klein e bis zweigestrichen g höchstens a hinausgehen. Solobläser u. Virtuosen, welche es können, mögen mehr thun. Die B-Trompete steht einen Ton tiefer als die Violine und ist dem B alto des Horns gleich. Die C-Trompete ist mit der Violine gleich und daher um eine Octav höher als das C-Horn; die D-Trompete steht einen Ton höher als die Violine und um eine Octav höher als das D-Horn; gleiches Verhältniß findet bei der Es-Trompete statt, und bei der E- und F-Trompete. Schnelle Läufe eignen sich nicht für die Trompete, aber sie kann recht wohl ein und denselben Ton schnell auf einander hervorbringen, was man auch wohl den Zungenstoß nennt, da es durch einen Stoß mit der Zunge geschieht. Ein förmliches Lehrbuch für die Trompete schrieb zuerst Altenburg in seiner heroisch-musikalischen Trompeten- u. Paukenkunst, dann Kling in seiner theoretisch-praktischen Horn- und Trompetenschule, und Fröhlich. Virtuosen auf dem Instrumente waren und sind: Altenburg, Barthel, Brand, Buhl, Frescobaldi, Graf, Gerard, Khayl, Kohaut, Lewy, Pepusch, Plock, Weidinger, Zenker u. A. d. Red.

Trompete-Marine, s. Marine-Trompete.

Trompetenfest, stiftete Moses, wahrscheinlich zur Feier der Erndte. Es mußten alle Trompeter zusammen kommen und Musik auf ihren Instrumenten machen. 4 Mos. 29 ist zuerst Rede von diesem Feste.

Trompetengeige, s. Marine-Trompete.

Trompeter, wer Trompete bläst, s. Trompete. Ehemals theilte man in Deutschland die Trompeter in zwei Classen, in gelernte und ungelernte. Erstere bildeten eine förmliche Zunft, die sie Cameradschaft nannten und die ihre eigenen Kaiserlichen Privilegien hatte, worunter unter anderen auch die Bestimmung, daß jeder gelernte Trompeter auch nur mit einem gelernten oder sogenannten Cameraden zusammenblasen durfte. Das erste Privilegium erhielt diese Zunft 1623 vom Kaiser Ferdinand II., nachgehends erneuerten dasselbe Kaiser Ferdinand III., Carl VI., Franz I. und Joseph II. Mit dem Tode dieses hörte es auf. Die gelernten Trompeter hatten manche Manieren in der Behandlung ihres Instruments, namentlich gewisse künstliche Zungenstöße, die sie wie ein heiliges Geheimniß betrachteten, und Niemand lehren durften, als der in ihre Zunft als wirklicher Lehrling

trat. — Ueber den unter dem Namen Trompeter bekannten Automaten von Kaufmann und Mälzl sehe man diese und auch den Artikel Automat.

Trompette, s. Trompete.

Tronci, Antonio und Filippo, zwei Brüder und beide berühmte italienische Orgelbauer, lebten zu Florenz, und blüheten besonders von ohngefähr 1750 an bis gegen 1780. Im Jahre 1766 baueten sie unter anderen ein merkwürdiges Orgelwerk von außergewöhnlich schöner Intonation, und wobei der Blasebalg durch eine Wassermaschine in Bewegung gesetzt und getrieben ward. Sie schenkten dasselbe ihrem Großherzoge, und wurden darauf zu Hoforgelbauern ernannt. Andere Werke von ihnen stehen in vielen Kirchen und Capellen Italiens.

Troppo (ital.), sehr, allzusehr, steht oft zur näheren Bestimmung einer Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro non troppo — nicht allzu schnell; Adagio non troppo — nicht sehr oder nicht gar zu langsam, u. s. w.

Trost, Gottfried Heinrich, berühmter Orgelbauer aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Altenburg, und verfertigte unter anderen: 1709 das 20stimmige Werk in der Kirche zu Dollstädt bei Gotha, die 32füßige Orgel zu Waltershausen bei Gotha, und 1736 die Orgel in der Schloßkirche zu Altenburg von 40 Stimmen. Er war auch der Lehrer der nachmals so berühmten Orgelbauermeister Friederici, Graichen und Ritter. Sein Vater, Tobias Gottfried Trost, ebenfalls Orgelbauer, bauete unter anderen das 37stimmige Werk in der Bergkirche zu Langensalza.

Troubadour. Gewöhnlich werden allgemeinhin diejenigen Dichter des 12ten und 13ten Jahrhunderts mit diesem Namen bezeichnet, welche sich der provencalischen Sprache bedienten. Das ist aber bei Weitem nicht bestimmt genug. Auch die Jongleurs bedienten sich der Sprache. Man vergleiche den Art. Jongleur. Diese aber waren solche, welche aus der Poesie und Musik ein Gewerbe machten, und Troubadours hießen alle diejenigen, welche sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, sie mochten arm oder reich, vornehm oder gering seyn. Daraus wird es nun auch klar, warum man die von fremder Milde lebenden Dichter bald mit dem einen, bald mit dem andern Namen belegte. Troubadours jedoch hießen sie nur, wenn sie kunstmäßig dichteten. Es beweist dies auch der bloße Name schon, denn Troubadour kommt her von dem provencalischen trobaire, d. i. erfinden, trobador — Erfinder. Auch ist es mehr als wahrscheinlich, daß man unter Troubadour nur den lyrischen Dichter verstand, den Liederdichter; und dieses kunstmäßige Dichten ward allgemein als ein sehr ehrenvoller Beruf betrachtet; Kaiser und Könige verschmäheten den Ruf und Ruhm nicht, die es begleiteten, und manchmal hat sich das Selbstgefühl des Dichters in solcher Beziehung unumwunden ausgesprochen. So sagt der edle Peyrol, unter den Troubadours einst einer der beliebtesten: „Wohl muß ich singen, da Liebe mich es lehrt, und mir Talent giebt, schöne Verse zu dichten; denn ohne sie wäre ich kein Sänger und nicht gekannt von so vielen edlen Leuten". Die allermeisten der Troubadours nämlich, besonders die bei Höfen angestellten, verstanden sich zugleich auf das Singen u. Spielen ihrer Lieder, und welche es allenfalls nicht konnten, hatten dazu Jongleurs in ihrer Begleitung. Ja Viele waren sogar des Componirens kundig, und setzten ihre Lieder, die nicht nach schon vorhandenen Melodien gedichtet waren, in Musik, wie sie selbst am Eingange oder Schlusse derselben bemerken. Auch die Fertigkeit, poetische Erzählungen vorzulesen, war zu einer Zeit, wo es mehr Ohren gab, die auf Wunder und Abentheuer gespannt waren, als Augen, dieselben

zu lesen, eine sehr willkommene Gabe. Die Schreibekunst dagegen besaßen offenbar nur wenige. Von Elias Cairel wird es in den Lebensnachrichten ausdrücklich bemerkt. Arnaut von Cotignac dagegen gesteht, daß ihm diese Kenntniß abgehe, indem er am Schlusse eines Liedes einen Schreiber ersucht, es ihm aufzuschreiben. Guiraut von Calanson führt das Werk eines anderen Dichters an, das dieser, wie er sagt, habe schreiben lassen. Der Dichter war also in diesem Falle genöthigt, sich des Dictirens zu bedienen, und daher ward Dictiren auch gleichbedeutend gebraucht mit Dichten. Ohne Zweifel wurde der Text sogleich mit Musikzeichen begleitet, wenn der Dichter eine neue Melodie angeben wollte. Marcabrun bemerkt, er wolle sein Gedicht sammt den Ton übers Meer senden. Uebrigens war die Musik der Troubadours natürlich ganz so beschaffen wie die ihrer musikalischen Diener, der Jongleurs (s. d.); sie hatten dieselben Instrumente u. dieselbe Art, diese zu behandeln, d. h. in der guten Zeit der Jongleurs. Als diese zu Gassenmusikanten herabsanken, und die Troubadours stets als Dichter und Musiker zugleich erschienen, behielten diese die edlere Sing- u. Spielweise bei. Harfe war ihr Lieblingsinstrument. — Die älteste Geschichte der Troubadours liegt völlig im Dunkeln. Will man in dieser Beziehung etwas Näheres über sie erfahren, so muß man ihre Lebensverhältnisse, ihre Kunstübung, so wie die Schicksale ihrer Poesie, von der Blüthe bis zum Untergange darzulegen suchen. Die älteste Poesie ist überall die Volkspoesie. Ihr Charakter ist Einfachheit der Darstellung, wie der metrischen Form; sie ist unter allen Völkern einheimisch; am mächtigsten aber wirkt sie immer in solchen Zeiten, wo der Glaube an das Wunderbare, die Neigung zum Abentheuerlichen sich mit Sinnlichkeit und Fröhlichkeit verbindet. Alsdann wird sie mit Eifer, mit Leidenschaft getrieben: eine eigene Classe der Gesellschaft erhebt sich, fahrende Sänger, welche mit musikalischer Begleitung alte und neue Lieder und Erzählungen vortragen. Und so war es im Mittelalter vor und nach der Zeit der Troubadours, so wie während derselben. Die Volkspoesie war aber der ganzen Nation ohne Unterschied des Standes gleich verständlich gewesen; die Spielleute und Bänkelsänger sangen vor den Großen wie vor den Geringen. Seit dem 8ten Jahrhunderte schon schelten die Geschichtschreiber viel auf jene leichtfertigen Landstreicher, die sie mit dem Namen Joculatores, Ministrales oder Ministelli scurrae, Mimi u. a. belegen, und ereifern sich über die Freigebigkeit der Fürsten und Edlen gegen solche Unwürdige. Allerdings waren diese nicht allein Sänger und Musiker, sondern auch gemeine Possenreißer. Nirgends fanden sie eine bessere Aufnahme als unter dem aufgeweckten Volke, welches den südlichen Küstenstrich von Frankreich bewohnte; dort zogen sie schaarenweise von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, und nahmen für ihre lustigen Künste reiche Geschenke. Allein mit der Zeit hatte sich unvermerkt die Rohheit, welche den Adelstand bis in das 11te Jahrhundert hinein charakterisirt, allmählig gemildert, und wich einer feineren und geistigeren Lebensweise, welche nunmehr in den Schlössern der Fürsten und Edlen zu herrschen begann. Die Geschichte behauptet, daß diese Verfeinerung, bekannt unter dem Namen Rittergeist, um die Mitte des 11ten Jahrhunderts durch den förmlichen Orden der Ritterschaft vorbereitet und alsdann durch die Wirkungen der ersten Kreuzfahrten vollends ausgebildet worden sey. Eine Erscheinung wie diese, welche ein neues Zeitalter herbeiführte, konnte nicht vorübergehen, ohne auch in der Poesie einen neuen Geist zu erwecken. Der Bänkelsänger war nicht ferner geeignet, die Forderungen der Edlen zu befriedigen, und nun entstand eine kunstreichere, gebildetere Poesie, die, aus dem Geiste des Ritterthums entsprungen, mit Macht auch

wieder auf denselben zurückwirkte. Südfrankreich war es, wo sie zuerst zum Vorschein kam. Dieses herrliche, mit allen Reizen eines sonnigen Himmels ausgestattete Land, welches fast sämmtliche europäischen Provinzen an Bildung, Wohlstand und innerer Befriedigung übertraf, war die Wiege des Rittergeistes, der sich daselbst mehr und früher als anderwärts mit Lebensgenuß, Glanzsucht und Frauendienst verband, und so die Bedingungen der Kunstpoesie vereinigte. Die meisten der noch übrigen Poesien der Troubadours sind Wettgesänge, idyllische Liebes- und Lebenslieder, Ständchen und Romanzen; und die Lyrik ist nicht jener Königliche Aar, der zur Sonne triumphirend auffliegt, sondern die heitere Nachtigall, die bald in langgezogenen Tönen der Sehnsucht u. des Verlangens, bald im heitern Schmettern der vollsten Lebenslust unter dem schattigen Gebüsch fröhlich und sorglos umherflattert. Und nicht lange nach dem Anfange der Kreuzfahrten war dieser Rittergeist in jener Gegend zur vollen Reife gediehen, und um dieselbe Zeit sehen wir den Charakter jener Poesie in den Gedichten Pierre Rogier's und seiner Zeitgenossen bereits ausgeprägt. Das Jahr 1140 kann die Epoche ihrer eigenthümlichen Ausbildung bezeichnen. Später finden wir Troubadours auch in Oberitalien und den Reichen Catalonien und Aragon von Spanien, und sie blüheten bis in die Mitte des 13ten Jahrhunderts, wo sie, gleich den Minnesängern in Deutschland, welche die gemeine Kunst der Meistersänger verdrängten, theils in dem Strome des gewöhnlichen Lebens untergingen, theils die Ritterlichkeit von dem Klange der Waffen und jenen Thaten der Kraft angezogen und in Anspruch genommen wurde. Einer der ersten und berühmtesten Troubadours aus fürstlichem Geschlechte war der Graf von Poitou Wilhelm IX. (geb. 1071), und ihm an schließen sich dann noch diejenigen ausländischen Fürsten, welche gern die ausländische Frucht der galanten Dichtkunst auch an ihren Höfen reifen sahen, als: Kaiser Friedrich I. Barbarossa, Roger von Neapel, König Richard Löwenherz mit seinem auch provencalisch dichtenden Blondel, die Könige Alfons und Peter von Aragon u. A. Von den übrigen 200 Troubadours, von welchen noch Gedichte übrig sind, nennen wir nur: Sordello von Mantua, Peyrols, Bertrand de Lorm, und Arnald von Maraviglia. Den Letztgenannten kennt wohl Jeder aus der „Sängerliebe" unsers Fouqué, voll provencalischen Geistes, und in dem wieder aufgefrischten Motto: „A Dieu mon ame, ma vie au roi, mon coeur aux dames, l'honneur pour moi". Das vorzüglichste Werk über die Troubadours ist das von Raynouard, welches auch biographische Notizen von 350 Troubadours enthält.

Troyer, Ferdinand Graf von, K. K. geheimer Rath, Obersthofmeister weil. Sr. Kaiserl. Hoheit, des Cardinal-Erzherzogs Rudolph von Oesterreich; gehört unter den Dilettanten in die Reihe der vorzüglichsten Clarinettspieler und ist ein Zögling des wackern Meisters Friedlovsky, Professor am Wiener Musik-Conservatorium. 81.

Trübensee oder Triebensee, Vater und Sohn, Beide zu ihrer Zeit vortreffliche Oboenvirtuosen. Ersterer stand eine lange Reihe von Jahren im Orchester des Nationaltheaters zu Wien; Letzterer, Joseph mit Vornamen, und geboren zu Wien um 1760, ward von seinem Vater auf der Oboe unterrichtet, und studirte unter Albrechtsberger auch die Composition. Mit Seyfried gemeinschaftlich schrieb er die Operette „der rothe Geist im Donnergebirge"; dann allein mehrere Oboenconcerte, Quartette, Quintette u. s. w. Gedruckt ist nur Weniges davon. 1796 ward er Capellmeister des Fürsten von Lichtenstein zu Wien, mit dem er nachgehends auch mehrer

Reisen machte, und ngmentlich längere Zeit zu Felsberg lebte. Spätere Nachrichten fehlen uns, und Vermuthungen mögen wir nicht nachschreiben.

Trübner, Felix, Churfürstlich Baierischer Cammermusikus und ausgezeichneter Virtuos auf der Violine in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Er war für damalige Zeit einer der größten Künstler auf seinem Instrumente, und nicht nur wegen seiner außerordentlichen Fertigkeit, sondern auch wegen des schönen vollen Tones, den er demselben zu entlocken verstand, und wegen seines feinen und geschmackvollen Vortrages berühmt.

v. Wzrd.

Trugschluß, ital. Cadenza d'inganno, s. Cadenz.

Trumscheit, veralteter Name der sog. Marine-Trompete.

Truska, Joseph Simon, geboren den 5ten April 1734 zu Raudnitz in Böhmen, erlernte zuerst die Schreiner-Profession bei dem Prager Kunsttischler Kaiser, und trat nach erlangter Volljährigkeit in den Prämonstratenser-Orden, woselbst er, bezüglich seiner mechanischen und practischen Musikkenntnisse gern aufgenommen wurde, da er auf dem Kirchenchore der Abtei Strahow als Meister bei der Violine oder Viola mitwirken konnte. Für die Filialpfarrei St. Rochus erbauete er eine große Positivorgel mit Pedalen und widmete unabläßlich alle Zeit, welche nicht seine religiösen Berufspflichten in Anspruch nahmen, der Verfertigung mancherlei Instrumente, Geigen, Bratschen, Gamben, Viol d'amore, und vorzüglich gesucht waren seine Bassethörner, denen er die ungleich zweckmäßigere scharfwinklige Form gab. In ruheloser Thätigkeit entschlief er am 14ten Januar 1809 und hinterließ seinem Stifte die Originalmanuscripte von mehreren Sonaten, Duos, Terzetten, Quartetten und Quintetten, worin meist sein Liebling, die Viola da Gamba als Hauptfigur prädominirt, u. welche hinsichtlich des rein melodischen Flusses von Sachverständigen gerühmt werden. 81.

Tseltselim, s. Schellencymbel.

Tscheng oder Tschiang, ein chinesisches Blasinstrument, von dem wir in Folgendem eine kurze Beschreibung geben. Der Windbehälter, ohngefähr von der Gestalt und Größe einer mäßigen Caffeetasse, besteht aus einer kleinen halben Kürbißschaale, deren Oberfläche mit einer eingeleimten Hornplatte bedeckt ist. Das Ganze ist, um es winddicht zu machen, mit einem schwarzen Lack überzogen. Das zum Einblasen der Luft bestimmte Rohr besteht aus einem in den Windbehälter unten eingeleimten Stücke von dem Stengel eines Flaschenkürbisses, und richtet sich wie ein Gänsehals nach oben. In jener obern Platte des Windbehälters befinden sich siebenzehn Löcher zum Einstecken der Pfeifen, die so gestellt sind, daß sie rechts etwas von einander abstehen, damit man mit den Fingern der rechten Hand dazwischen greifen und durch Zudrücken der Löcher an den Pfeifen die Töne einzeln hervorbringen könne. Die Pfeifen, welche unten, wo sie in der Platte stehen, etwas verjüngt zulaufen, sind aus Bambusrohr verfertigt. Bei den kleinsten beträgt der Durchmesser nicht ganz $^1/_4$, und bei den größten wenig über $^3/_8$". Sie sind zwar zu den Rohrwerken zu rechnen, aber von den gewöhnlichen Rohrwerken dadurch unterschieden, daß die Zunge frei schwingt. Daher hat auch der Klang durchaus nichts Schnarrendes, sondern ist mehr der Gambe in unseren Orgeln ähnlich, und man kann ihn durch stärkeres oder schwächeres Blasen an- und abschwellen lassen. Auch ist es einerlei, ob man den Athem einzieht oder aushaucht: immer kommen Töne zum Vorschein. Die Zungen sind Stücke Messingblech, die auf die Aushöhlung der Pfeifen mit Wachs aufgeklebt sind. Auch am freien Ende der Zunge ist bei

allen ein Stückchen Wachs angeklebt, um die Zunge damit schnell stimmen zu können. Die Pfeifen sind nach Außen ein wenig convex, nach Innen etwas concav gekrümmt, und haben oben ein Loch, bis wohin die Luftsäule schwingt; das Ende, was über diesem Loche sich noch befindet, ist blos der Symmetrie wegen da. So viel Pfeifen, so viele Töne natürlich giebt das Instrument, und diese befinden sich meist in der diatonischen Leiter von E, und der tiefste Ton ist das eingestrichene h, der höchste das dreigestrichene b. Uebrigens stehen manche Tschengs auch in einer anderen Stimmung. — Das wenig bekannt gewordene Neu-Tschiang, wie es der Akustiker Friedrich Mehwald in Breslau wegen der Aehnlichkeit seiner Construction mit jenem chinesischen Tschiang taufte, ist ein von dem Blaseinstrumentenmacher Reichstein in Gnadenfeld in Schlesien 1828 erfundenes Messinginstrument von etwa 16" Länge, 4" Breite und 2" Zoll Höhe. Es hat vom kleinen g an aufwärts drei volle Octaven Umfang, und wird mittelst einer Art Hornmundstücks, das auf einem aus der Oberfläche des Instruments hervorragenden, gänsehalsähnlich geformten Rohre steckt, angeblasen. Im Instrumentenkörper selbst u. an dessen Seitenwänden sind frei schwingende Zungen von Silber- und Messingblech angebracht, welche die Töne geben. Jede Zunge liegt, damit die Töne einzeln hervorgebracht werden können, unter einem mit einer Klappe bedeckten Einschnitte oder Loche. Wird die Klappe gehoben, so tönt die vibrirende Zunge, und man mag Luft hineinblasen oder herausziehen. Beim Spiel hält man das Instrument vor sich, indem man die Daumen in die an beiden Seiten dazu angebrachten Oeffnungen steckt, denn die übrigen Finger beider Hände müssen zum Tractement der Klappen frei bleiben, so daß man ein-, zwei-, drei- bis achtstimmig auf dem Instrumente spielen kann. Der Ton ist ganz derselbe wie bei den sogenannten Stahlharmonica's, in deren Cathegorie auch das Instrument gehört. Ein Crescendo und Decrescendo wird bewirkt durch stärkeres und schwächeres Einblasen der Luft. In der Leipz. allgem. mus. Zeitung von 1829 findet man auf der Beilage zu Nr. 30 Zeichnungen von dem Instrumente und seinen Theilen. Dr. Sch.

Tu, eine der Graunschen Solmisationssylben, s. Solmisation.

Tuba, lateinischer Name der Posaune (s. d.) u. auch wohl Trompete (s. d.). Daher Tuba marina, dasselbe was Marine-Trompete (s. d.). — Tuba hercotectonica war eine Trompete, welche Christian Otter gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erfand und dem Könige von Dänemark zuschickte, die aber weiter nicht bekannt wurde und jetzt ganz vergessen ist.

Tubal oder **Tubalflöte**, auch Thubalflöte, eine Flötenstimme in alten Orgeln, die jetzt aber gar nicht mehr disponirt wird. Auch in den ältesten jetzt noch stehenden Orgelwerken wird sie selten gefunden.

Tübel, Christian Gottlieb, ein wenig bekannt gewordener Componist und musikalischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts. 1767 erschien von ihm unter Anderem: „Kurzer Unterricht von der Musik" ꝛc., u. das Jahr darauf wurde in Hannover und Braunschweig von ihm die Composition der Cantate „Ino" von Ramler gedruckt, die aber nicht die beste Aufnahme gefunden zu haben scheint.

Tuch, Heinrich Agatius Gottlob, Componist, Musik-, Kunst- und Buchhändler zu Dessau, geboren zu Gera 1768, hatte bereits auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt unter Leitung des vortrefflichen Gruner einen guten Grund in der Musik gelegt, als 1780 eine Feuersbrunst seiner Eltern Obdach

verzehrte, und diese nöthigte, nach Sangerhausen zu ziehen. Hier genoß er des würdigen Rolle Unterricht, und um 1782 schon galt er allgemein für einen tüchtigen Clavier- und Orgelspieler. In diesem Jahre begab er sich wieder nach Gera, und ward wieder ein Schüler von Gruner. 1786 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren. Des großen Doles Einfluß aber bewog ihn endlich, dieses Studium aufzugeben, und sich ganz der Musik zu widmen. Doles unterrichtete ihn in der Composition. Guter Baßsänger zugleich trat er auch öfters in der Oper auf kleinen Bühnen auf, und ward bald von dieser bald von jener Schauspielergesellschaft als Componist und Musikdirector engagirt. Er componirte die Operette „der glückliche Tag", mehrere Chöre zu „Lanassa", Ballets, Pantomimen u. s. w. Seit 1796 stand er als erster Bassist am Fürstlichen Hoftheater in Dessau. 1800 jedoch verließ er die Laufbahn ganz, etablirte zu Dessau eine Musik-, Kunst- und Buchhandlung, und verwendete die Zeit, welche ihm die damit verbundenen Geschäfte übrig ließen, auf Compositionen. So schrieb er für Pianoforte viele Sonaten, Sinfonien, Märsche und Tänze; eine Menge Lieder und Gesänge, von denen 1813 noch eine große Sammlung erschien; das Vater Unser u. die Einsetzungsworte mit Orgelbegleitung, Orgelvorspiele u. s. w. Die meisten dieser Compositionen druckte er auch selbst; andere erschienen zu Leipzig. Es sind lauter leichte, gefällige Sachen, die zu ihrer Zeit recht beliebt waren, aber auch nur ihrer Zeit angehören, welche wir mit 1820 abgeschlossen ansehen können.

Tuchgeflecht, s. Klavier.

Tuczek, Vincenz, ein geborener Böhme, begann seine Künstlerlaufbahn als Sänger an dem kleinen Hyberner Theater zu Prag, dessen Principal der treffliche Contrabassist Anton Grams war, für welches er auch mehrere Operetten in Musik setzte und zugleich darin als erster Tenorist figurirte. Bald scheint er jedoch dem Darstellungsfache entsagt und ausschließlich der Composition, wofür er allerdings ein entschiedenes Talent besaß, sich gewidmet zu haben. Wir finden ihn zuerst als Cembalist bei der Prager vaterländischen Bühne, dann zu Sagan als Herzoglich Curländ'scher Musikdirector, endlich in Wien als Capellmeister am Leopoldstädter und zuletzt am Pesther Theater, wo er ungefähr um 1820 starb. Seine Arbeiten bestehen in Messen, Cantaten (z. B. zur Genesungsfeier des Königs von Preußen), Oratorien (das jüngste Gericht), Kirchenstücken, Gesängen, Liedern, Vocalquartetten, Nationalsingspielen in böhmischer Sprache u. m. a.; viele Opern, darunter die bekanntesten: „Rübezahl", auch unter dem Titel „Typhon"; „Hans Klachel", der Vorläufer des berüchtigten „Pumpernikel"; „die beiden Dacheln", für Wien umgearbeitet; „Dämona, das Hökerweibchen"; „Moses in Egypten", und „Samson", biblische Dramen; „Sultan Konradin"; „das Wünschhütlein", Pantomime; „Idas und Marpissa", Parodie; „die lächerlichen Schwestern von Prag" (jugendlicher Erstlingsversuch); „die Polterhexe bei Greiffenstein", Volkssage; „Lanassa", große Oper, sein bestes Werk, besonders hinsichtlich der trefflichen Chöre. In munteren, die Füße belebenden Tanzrhythmen, durch kräftige Instrumentation mehr noch gehoben, erlebte er gleichfalls eine wahrhaft glänzende Epoche. 81.

Tudway, Thomas, geboren 1656, erhielt unter Dr. Blow als Chorknabe der Königl. Capelle zu London seine erste musikalische Bildung, und trat nachher als Tenorist in den Chor zu Windsor, wo er sich bald als Kirchencomponist hervorzuthun suchte, wie das in seinem 19ten Jahre geschriebene Anthem u. andere Arbeiten beweisen, welche man in seiner noch vorhandenen

Collection of Services findet. 1681 ward er Baccalaureus der Musik zu Cambridge, und 1705, als die Königin Anna die Universität besuchte, und er ein Anthem von seiner Composition aufführte, nicht allein Doctor, sondern auch Professor der Musik. Später, als er in der St. Georgen-Capelle zu Windsor ein anderes seiner Anthems vor der Königin aufführte, ernannte ihn diese noch zum Hof-Componisten und Organisten. In der letzten Zeit seines Lebens privatisirte er zu London und ward von der Familie Oxford unterstützt. In dieser Zeit sammelte er die Werke zu der 6 Bände starken Collection of the most celebrated Services etc. Er starb 1726. Sein Bildniß hängt in der Musikschule zu Oxford. Von Zeitgenossen wird er, neben seinen musikalischen Talenten und Kenntnissen, auch als ein äußerst geistreicher und witziger Mann geschildert, der durch allerhand launige Einfälle die größten Gesellschaften zu unterhalten wußte, u. sich allgemein beliebt machte. Von seinen Werken sind nur wenige gedruckt worden. 10.

Tugend, Johann, ein seit seiner frühesten Kindheit schon blinder Harfenspieler, besitzt eine außerordentliche Fertigkeit auf seinem Instrumente und spielt dabei auch mit viel Geschmack. Er ward am 17ten Juni 1770 zu Preßburg geboren, und auf Kosten der Herzogin Christine von Sachsen-Teschen in Brüssel unter Leitung von Schors u. Godechalke gebildet. Fünf ganze Jahre genoß er den Unterricht dieser Meister, die ihn auch mit dem Theoretischen und der Kunst des Satzes so weit bekannt machten, daß er mehrere wohlgelungene Sachen für sein Instrument componiren konnte, mit deren Vortrage er dann in seinen Concerten viel Aufsehen machte. Seit 1790 lebte er beständig auf Reisen, war in Frankreich, England, Rußland, Deutschland u. s. w., und das Interessante, welches die Erscheinung eines blinden Virtuosen und Componisten an sich schon hat, dann dazu noch seine in der That große Meisterschaft auf seinem Instrumente füllte überall auch seine Concerte, so daß er sich ein ansehnliches Vermögen sammelte. Von 1818 an aber hat man Nichts mehr von ihm gehört; wahrscheinlich hat er sich um jene Zeit in irgend einem Orte seines Vaterlandes zur Ruhe begeben und alles öffentliche Künstlerleben verlassen. Gedruckt ist von seinen Compositionen unsers Wissens keine.

Tulou, einer der ausgezeichnetsten Virtuosen auf der Flöte, und zwar, wie das dem wahren Virtuosen und Künstler auch gebührt, nicht blos in einer Manier und Spielart, sondern in jeder, also der sogenannten bravourmäßigen sowohl als blos cantabeln, denn von einer anderen Manier kann im Flötenblasen im Grunde nicht die Rede seyn, und erst aus der Vereinigung dieser beiden Arten des Spiels mit allen den, einer jeden zunächst zustehenden Hülfsmitteln und Vortheilen, ersteht erst das wahrhaft vollendete Virtuosenspiel auf diesem Instrumente. Wir konnten trotz aller angewandten Mühe bis jetzt zu keinen ausführlichen und ganz bestimmten Nachrichten über seine äußere Lebensgeschichte gelangen. Sind die Mittheilungen, welche uns von Männern, die Tulou genauer persönlich kennen, in dieser Beziehung theils mündlich theils schriftlich zukamen, richtig, so ist er in Paris geboren und erzogen, und jetzt (1838) ohngefähr ein Mann von 40 und einigen Jahren. Zuverlässig ist, daß er seinen bleibenden Wohnsitz in Paris hat, und hier sich hauptsächlich theils mit Unterricht, theils mit Compositionen beschäftigt. Daß er als Virtuos öffentlich auftrete, findet selten statt, und er hat auch unsers Wissens noch keine größere Kunstreisen unternommen. Spohr, der ihn in Paris hörte, schildert seinen Ton als äußerst schön, rein, weich und doch auch kräftig, und nach anderer vollgültiger

Stimmen Zeugnisse hat sein Vortrag überhaupt und seine Spielweise viel Aehnliches mit denen unsers deutschen Flötenmeisters Fürstenau in Dresden. Wir selbst haben Tulou nie spielen gehört, aber werfen wir in die Compositionen, die uns von ihm vorliegen, einen ernst prüfenden Blick, so sind wir sehr geneigt, jenem Urtheile beizutreten, und haben es daher auch hier unumwunden nachgesprochen. Im Ganzen sind von T. schon über 60 namhafte Werke erschienen, Concerte, Fantasien, Duette u. s. w., alle für die Flöte, theils mit theils ohne Orchesterbegleitung; die zahlreichsten und schönsten zugleich sind unserer Meinung nach die Fantasien, und denen zunächst die Duette für Flöte und Pianoforte. Sie sind uns, wenn nicht sämmtlich, doch der Mehrzahl nach bekannt. Wir können nicht sagen, daß T. bei seinen Compositionen vorzugsweise den Virtuosen von Beruf im Auge hätte, wie so mancher andere Flötencomponist heutzutage; wenigstens hat er bis jetzt keine oder nur sehr wenige Werke geschrieben, denen sich eine solche ausschließliche Bestimmung anmerken ließe; vielmehr können auch andere Spieler, die nicht Virtuosen von Beruf sind, sie überwinden, und werden namentlich solche, welche sich in jeder Art des Vortrags und der Spielweise üben und vervollkommnen, und dabei doch auch angenehm unterhalten seyn wollen, immer sehr viel Freude daran haben. Doch verlangen sie ziemlich durchgehends schon sehr geübte und geschickte Spieler, und daher wird auch der Virtuose von Beruf sie nicht ohne Dank zur Hand nehmen. Er kann den höchst möglichsten Glanz seiner Kunst darin offenbaren, und Alles geben und nehmen, was man heutigen Tags im Concerte verlangt. Für mittelmäßige Spieler oder gar Anfänger ist T's Muse nicht. Dazu hat seine eigene Technik schon einen viel zu hohen Grad erreicht, und sind, auch abgesehen davon, seine Compositionen viel zu interessant, als daß ein ungeübterer, noch nicht zur Reife und der gehörigen künstlerischen Bildung gelangter Geist sie zu verstehen vermöchte. Dann sind dieselben nicht ohne viel Originalität, gar mannigfaltig in Erfindung und Anordnung, und offenbar mit mehr Kenntniß der Harmonie abgefaßt, als man sonst den bei Weitem meisten Flötensachen nachrühmen kann. Als eine besondere Eigenheit erscheint T's Liebhaberei an Molltönen, in denen er sich eben so gern als viel häufiger bewegt denn in Durtönen. Eben so ist auch nicht zu leugnen, daß er der Brust des Bläsers gar Viel, ja fast über alle Gebühr viel zumuthet. Pausen zur Erholung bieten seine Compositionen wenige. Doch darf ihm das in so fern weniger übelgenommen werden, als es eine Eigenschaft ziemlich aller französischen Flötencomponisten ist, ihre Prinzipalstimmen und Bravourpassagen mit Noten zu überladen. Mögen französische Lungen vielleicht das besser vertragen können als deutsche. In Deutschland druckten besonders Breitkopf und Härtel in Leipzig mehrere Sachen von Tulou; dann Schott in Mainz; die übrigen erschienen zu Paris. D.

Tuma oder Thuma, Franz, geboren 1704 zu Kosteletz in Böhmen, absolvirte im Prager Seminarium die lateinischen Schulen und begab sich, angespornt von einer unüberwindlichen Neigung, nach Wien, um einzig für die Tonkunst zu leben. Sein gutes Glück verschaffte ihm die einflußreiche Bekanntschaft des Obercapellmeisters Fuchs, der ihn nicht allein zum eigenen Schüler annahm, sondern auch noch in den ersten Häusern der Residenz bestens empfahl. Im Jahre 1741 wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, von der verwittweten Kaiserin Elisabeth zum Cammercompositor ernannt, und nach deren Tode mit einer jährlichen Pension von 600 Gulden nebst dem Gratiale eines kostenfreien Hofquartiers begnadigt zu werden. Sein Künstlerruf stieg sofort immer höher, und die angesehensten Standespersonen

beehrten ihn mit splendid honorirten Aufträgen. Sogar die große Maria Theresia schickte ihm ihr Gebetbuch, um daraus den Bußpsalm Miserere in Musik zu setzen, und bezeichnete eigenhändig alle jene Stellen, welche sie besonders herausgehoben wünschte. Der Ehrensold dafür war eine goldgestickte, von 100 Kremnitzern bewohnte Börse. In solchen angenehmen Verhältnissen lebte Tuma, gestärkt durch den Umgang mit ernsten, rechtlichen, ihm gleichgesinnten Männern, bis er 1768 seine heißgeliebte Gattin verlor. Nunmehr erwachte wieder obsiegend der alte, nur in Schlummer gewiegte Hang zur ländlichen Einsamkeit und stiller Zurückgezogenheit. Er sagte Valet dem geräuschvollen Kaisersitze, und erwählte das romantisch gelegene Prämonstratenserstift Geras im Manhardtsberge zum ersehnten Asyl. Dort lebte er ganz der Natur und seiner Muse. Viele großartige Tonwerke förderte er während einer sechsjährigen freiwilligen Verbannung zu Tage, namentlich herrliche Responsorien zu den Lamentationen und lectiones ad matutina in tenebris. Die scharfe Waldluft schien aber auf die Dauer seiner Gesundheit nicht besonders zuträglich; er begann allmählig zu kränkeln, kehrte nach Wien zurück, miethete sich im Kloster der barmherzigen Brüder ein und entschlief auch dort, wie er hienieden gewandelt, sanft, ruhig und Gott ergeben. Drei Töchter und vier Söhne umstanden weinend sein Sterbebett; zwei der letzteren waren noch vor einem Decennium am Leben; der eine Hauptmann im Prager Invalidenhause, der andere Senior und Schatzmeister des Stiftes Klosterneuburg, beide 80jährige Greise. T. arbeitete ungemein leicht, aber mit consequenter Beharrlichkeit und unermüdlicher Ausdauer, immer stehend am Pulte bei verschlossenen Thüren; binnen 3 Tagen vollendete er gewöhnlich eine Messe, ohne Unterbrechung, abgesondert von aller Gesellschaft; auf eine Tasse Chocolade beschränkte sich in solchen Fällen sein Mittag- und Abendmahl. Zum Entwerfen diente ihm die Gamba, welche er meisterlich zu behandeln verstand; im Umgange war er mild, freundlich, von feinen Sitten, und wußte in der lateinischen, französischen und italienischen Sprache mit gleicher Gewandtheit sich auszudrücken. Seine classischen Kirchencompositionen werden in den Musikarchiven als kostbare Schätze bewahrt und Böhmen ist mit Recht stolz auf diesen seinen würdigen Sohn. —d.

Tunder, Franciscus, einer der größten Orgelspieler seiner Zeit, blühete besonders um die Mitte des 18ten Jahrhunderts, wo er Organist an der St. Marienkirche zu Lübeck war. Aus seiner früheren Lebensgeschichte ist Nichts mehr bekannt, als daß er sich einmal längere Zeit in Italien und zwar zu Rom aufhielt, und hier bei dem großen Frescobaldi seine Kunst studirte. Er starb zu Lübeck gegen 1780, als ein sehr alter Mann.

Tunstede, Simon, Franciscanermönch, geboren zu Norwich in England, blühete um die Mitte des 14ten Jahrhunderts, und war nicht allein wegen seiner Gelehrsamkeit in theologischen Wissenschaften, sondern insbesondere auch wegen seiner außerordentlichen musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten sehr berühmt. Er ward Doctor der Theologie und endlich Provincial-Master von ganz England. In der Bibliothek zu Oxford befinden sich von ihm noch zwei, in England sehr werth gehaltene musikalische Traktate: „De Musica continua et discreta cum Diagrammatibus", und „De quatuor principalibus, in quibus totius Musica radices consistunt".

Tuppah, ein indisches Tonstück, das meist im Zweivierteltakte steht und einen sehr leidenschaftlichen Charakter hat. In den Notenbeilagen zu Jones „Musik der Indier" finden sich mehrere solche Tuppahs in unseren Noten aufgezeichnet, aber Jones selbst sagt in seinem Texte wenig oder gar Nichts darüber.

Turato, Antonio Maria, zuletzt Capellmeister am Dom zu Mailand, auch geboren daselbst 1608, war in seiner Jugend an demselben Dom als Diskantist angestellt, und ward einst, bei Gelegenheit einer Hochzeitsfeier, nach Turin verschrieben, wo er durch seinen herrlichen Gesang so großes Aufsehen machte, daß er mit einer goldenen Kette und einer großen Medaille beschenkt zurückkehrte. Hierauf erhielt er, noch nicht volle 23 Jahre alt, das Capellmeisteramt und den Organistendienst an S. Celso zu Mailand, und ward endlich als Clericus am Dom angestellt, starb indessen schon 1650, viele Compositionen für die Kirche hinterlassend, von denen aber nur una Muta di Motetti a 2, 3 e 4 voci, und auch diese erst nach seinem Tode gedruckt wurde. 33.

Turcotti, Maria Justine, eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Florenz 1720, stand eine lange Reihe von Jahren in Diensten des Markgräflich Bayreuthischen Hofes, nachdem sie vorher mehrere erfolgreiche Reisen durch Italien und Deutschland gemacht hatte. Noch bis gegen 1760 erhielt sich ihr Glanz, und damals unterrichtete sie auch auf Befehl der Markgräfin den nachmals so berühmt gewordenen Dreßler. Sie starb um 1780 zu Bayreuth.

Turini, Ferdinando, war der eigentliche Name des unter dem Art. Bertoni schon erwähnten blinden Orgelspielers zu Padua. Bertoni ward er nach seinem Onkel und Taufpathen, dem großen Componisten Ferdinando Bertoni (s. d.) genannt.

Turini, 1) Gregorio, geboren zu Brescia, war ein für seine Zeit vorzüglicher Sänger und Zinkenbläser. Nachdem er mehreren Fürsten gedient hatte, wurde er nach Prag an den Hof des Kaisers Rudolph II. berufen, wo er um 1600, noch in den besten Jahren des Lebens, starb. Von seinen Compositionen sind mehrere vierstimmige Kirchengesänge, Psalme und deutsche Lieder gedruckt worden. Sein Sohn — 2) Francesco T., gehörte zu den gelehrtesten Contrapunktisten und Canonisten des 17ten Jahrhunderts. Geboren zu Prag 1590 ward er, da sein Vater so frühzeitig starb, auf Kosten des Kaisers erzogen und von diesem bald zum Cammerorganisten ernannt, als welcher er zu weiterer Ausbildung auch einige Reisen nach Italien machen durfte, auf denen er besonders zu Rom und Venedig längere Zeit verweilte. Aus Dankbarkeit dafür blieb er beständig in Diensten des Kaisers, so manche ehrenvolle Berufungen auch an ihn ergingen, bis endlich ihm die Stelle eines Domorganisten zu Brescia angetragen ward. Diese nahm er an, um in Italien für immer zu leben, und starb daselbst 1656. Sein Name war berühmt einst durch ganz Europa. Die gesammte musikalische Welt verehrte ihn als einen großen Mann in seinem Fache. Er schrieb viele Messen, Motetten und Madrigale für eine bis zu 5 Stimmen, von denen auch eine ziemliche Anzahl gedruckt wurden. Einen sehr künstlichen Canon von ihm, der in dem 1643 zu Venedig gedruckten vierstimmigen Messenwerke (da Capella) vorkommt, benutzte Händel 100 Jahre später noch zu einer äußerst prachtvollen Instrumentalfuge. In Bergameno's Parnassus u. in Paolucci's Arte prattica kommen auch mehrere meisterhafte canonische Sätze von ihm vor. N.

Türk, Daniel Gottlob, wurde zu Claußnitz bei Chemnitz am 10ten August 1756 geboren. Sein Vater, Daniel Türke, wie er eigentlich sich schrieb, war Gräflich Schönburgischer Musikus und Gegenschreiber daselbst. Die Strumpfwirkerei, welche derselbe zugleich besaß, gab Veranlassung, daß unser Türk dieses Geschäft sehr früh erlernte. Er pflegte sich in den späteren

Jahren mit Vergnügen daran zu erinnern, denn er schrieb der dadurch erlangten Gelenkigkeit in den Füßen einen Theil der Fertigkeit zu, womit er das Pedal der Orgel behandelte, und wodurch er sich so ganz außerordentlich auszeichnete. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater, der ihn die Violine spielen lehrte, und von anderen Musikern lernte er die Behandlung sämmtlicher Blasinstrumente kennen, einige sogar mit Fertigkeit spielen, was ihm in der Folge bei seinen Compositionen den wesentlichen Nutzen gewährte, daß er keinem Instrumente etwas zumuthete, was für dasselbe nicht vollkommen geeignet war. Von der Natur mit seltenen Anlagen, insbesondere zur Tonkunst begabt, ward er auf sein beharrliches Anliegen nach Dresden auf die Kreuzschule gebracht, und erhielt hier Aufnahme unter die sogenannten Choralisten. Der verdienstvolle Homilius ward hier aufmerksam auf ihn, u. den Unterweisungen, welche er von demselben in allen Stücken erhielt, verdankte er vornehmlich die große Liebe zu jener erschöpfenden Gründlichkeit, wodurch alle seine Werke nachher so sehr sich auszeichneten. 1772 bezog er die Universität Leipzig. Bei allem Eifer für tiefe, wissenschaftliche Kenntnisse, blieb die Liebe zur Tonkunst doch stets vorherrschend in seiner Seele, und er fand auch Gelegenheit, dieselbe zu befriedigen. Homilius hatte ihn angelegentlichst an Hiller empfohlen, und dieser führte ihn nicht allein bei dem damals in Leipzig bestehenden sogenannten großen Concerte ein, wo er Violine mitspielte, sondern auch bei der Oper, und wachte überhaupt genau über seine musikalischen Studien. In diese Zeit fallen auch seine ersten Compositionsversuche. Es sind 2 Sinfonien und eine Cantate, die er später, wie er mit eigener Hand darauf bemerkte, „ihrer Schlechtheit wegen" sorgfältig aufhob; und dennoch wenigstens sind sie rein im Satze und versprechen einen äußerst gründlichen Tonsetzer. 1776 ward er auf Hillers Empfehlung als Cantor an der Ulrichskirche zu Halle an der Saale angestellt, und zugleich als Lehrer an dem lutherischen Gymnasium. Jetzt schrieb er wiederum vier Sinfonien, einen großen Chor und vier Cantaten, und nachdem er sich theils durch diese Arbeiten, die nicht ins Publicum gekommen sind, theils durch das fortgesetzte Studium der besten Werke großer Meister, theils durch praktische Uebungen noch immer mehr vervollkommnet hatte, bearbeitete er seine ersten Claviersonaten, die ihm alsbald den ausgebreitetsten Ruf erwarben, und auch mit Veranlassung wurden, daß die Universität ihn 1779 zum Musikdirector ernannte. 1787 ward er als Organist an die Liebfrauenkirche versetzt. Dadurch ward er frei von den bisherigen Schularbeiten, und konnte nun der geliebten Tonkunst noch mehr Zeit und Muße widmen. Er benutzte diese auch mit der größten Gewissenhaftigkeit zu mehreren Arbeiten, für sich selbst aber zunächst dazu, sich im Orgelspielen noch zu vervollkommnen, denn er sah hierbei nicht allein auf bloße Fertigkeit, welche er freilich schon in einem hohen Grade besaß, sondern vornehmlich auf Verbesserung der zu befolgenden Grundsätze. Diese sprach er auch öffentlich aus in einer Schrift: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten" ꝛc. (1787), die er freilich noch mit reicheren Zusätzen ausgestattet haben würde, hätte ihn nur der Tod nicht gehindert, eine zweite Ausgabe dadon zu veranstalten, die aber dennoch deutlich zeigte, wie richtig und wie gründlich er über die Bestimmung der Orgel dachte. Die als richtig anerkannten Grundsätze befolgte er aber auch selbst mit strenger Gewissenhaftigkeit. Daher die Art, wie er den Kirchengesang begleitete, besonders in seinen späteren Jahren, eine so vollkommen musterhafte; die Vortrefflichkeit seiner Vor-, Nach- und Zwischenspiele, und endlich die Vollendung seiner Fuge. Man darf sagen, die Orgel war sein eigentlichstes Element. Mit Entzücken

konnte man stundenlang ihm zuhören, wie kunst- und ausdrucksvoll er das gewaltige Rieseninstrument behandelte. Deshalb behielt er auch den Organistendienst für sein ganzes Leben bei, obgleich er später auch in anderen Wirkungskreisen nützlich wurde und werden sollte. 1789 gab er seine große „Clavierschule" heraus, die 1802 schon eine neue und vermehrte Auflage erlebte, obgleich 1792 auch ein Auszug daraus erschienen war, der vielen Abgang fand. 1791 bearbeitete er die „Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen", die ebenfalls 1800 noch einmal in einer Umarbeitung aufgelegt werden konnte. Sein letztes theoretisches Werk war die 1806 gedruckte „Anleitung zu Temperaturberechnungen". Im Jahre 1808, wo die von dem Kaiser Napoleon bei seiner Anwesenheit in Halle aufgelöste Universität wieder eröffnet wurde, ernannte die philosophische Facultät ihn zum Doctor, und in eben dem Jahre noch ward er als wirklicher Professor der Musik mit besonderem Gehalte angestellt. Er eröffnete nun Vorlesungen über den Generalbaß, über Canonik, Akustik und andere musikalische Gegenstände, welche sehr zahlreich frequentirt wurden. Daher die Menge von wissenschaftlich gebildeten Musikern, die ihn ihren Lehrer nennen. Zugleich übernahm er im October des Jahres 1808 die Oberaufsicht über den Hallischen Singechor. Sein Einfluß auf denselben offenbarte sich sehr bald. Privatunterricht gab er nur wenig, aber diesen wenigen mit einer außerordentlichen Gründlichkeit. Der Abend seines arbeit- und mühevollen Lebens ward durch mancherlei Umstände getrübt, und das letzte Jahr hindurch kränkelte er fortwährend; endlich trat zu einer Leberverhärtung noch eine Darmentzündung hinzu, und er starb am 26sten August 1813. Um ihn weinten zwei Kinder, eine Tochter und ein Sohn, der damals Polizeidirector in Halle war. Seine Frau war schon im J. 1808 ihm vorangegangen, und eine zweite Tochter bereits im Jahre 1795. Strenge Rechtschaffenheit und tiefes Gefühl waren die Grundlagen seines Charakters. Erstere offenbarte sich in allen Handlungen seines Lebens, und letzteres nicht blos hier, sondern auch in seinen Werken der Kunst. Seine vielen Claviercompositionen sind jetzt vergessen, aber sie sollten es noch nicht seyn; bessere hat die Schule noch nicht geboten. Die zahlreichsten waren die Sonaten. Die Aengstlichkeit, welche ihn im Leben noch charakterisirte, war bei seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeiten eine fast beispiellose Pünktlichkeit, Genauigkeit und Gründlichkeit. Er, immer mit Studien beschäftigt und von der gränzenlosesten Wißbegierde getrieben, erwog jeden Satz, ja jedes Wort, und konnte zwei-, dreimal eine ganze Abhandlung umarbeiten, ehe er sie vollendet glaubte. Daher die musterhafte Klarheit seiner Schriften und die Gründlichkeit, die ihnen ein so seltenes Ansehen in der musikalischen Literatur erwarben. Wer von uns hat mit Ernst seine Kunst getrieben, und kennte nicht Türks theoretische Werke, und hätte nicht Vieles, Großes aus ihnen gelernt! — Sein Nachfolger im Amte ward sein Schüler, der jetzige Musikdirector Naue in Halle. Einer seiner intimsten Freunde war der verstorbene Professor Maaß, der auch seine Biographie verfaßte und in einer sehr ausführlichen Abhandlung in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung abdrucken ließ. Dr. Sch.

Türkei — türkische Musik. Um eine nur einigermaßen genaue Kenntniß und auch geschichtliche Uebersicht der türkischen Musik zu gewinnen, müssen wir zuvor zu der Betrachtung der Persischen Musik zurückkehren. Nun läßt sich aber nicht mehr bestimmen, von wem und woher die Perser ihre erste musikalische Kenntniß erhielten; daß sie in ihrer Theorie Vieles von den Griechen entlehnten, kann nur aus ihrer erwiesenen Bekanntschaft mit den Schriften des Ptolomäus gemuthmaßt werden, wie

sie denn auch den Namen Musiki, der offenbar nicht persisch ist, für diese Kunst beibehielten. Von den Künsten der ältesten Bewohner Persiens, oder Farsistan's, haben sich blos die erhabenen Denkmale ihrer Bildnerei und Baukunst erhalten; von ihrer Musik und Malerei wissen wir so viel als gar Nichts, was übrigens auch wohl kein großer Nachtheil für unsere Wissenschaft seyn wird, denn die alten Perser liebten die Musik nicht, da ihre rauhe kriegerische Natur ihnen nicht gestattete, auch den Zauber des Gesanges zu hören. Sie sahen ihn als verweichlichend und daher für gefährlich an. Nur bei wenigen Gelegenheiten, in den Tempeln ihrer Götter oder in den Vorhallen der Könige, wurden feierliche Hymnen gesungen. Und diese Geringschätzung der Kunst und die daraus entspringende Verachtung der Tonkünstler, Tänzer und Schauspieler hat sich auch bis auf ihre späteren Nachkommen, ja theilweis noch bis auf den heutigen Tag bei den Persern erhalten. Chardin sagt von den neueren Persern (in seiner Voyage en Perse, Vol. V. pag. 66 ff.): „on chante d'ordinaire chez eux avec le Luth et la Viole; les hommes ont les plus belles voix; mais il n'y en a guères qui sachent bien chanter, par la raison que le chant comme le danse passent pour dèshonnete en Perse". So mächtig wirken Nationalvorurtheile und Eindrücke in der Jugendzeit eines Volkes, daß Jahrhunderte nicht hinreichen, sie auszumerzen. Die Perser sind, ihrem kalten rauhen Berglande gemäß, von Natur ernst und kriegerisch, unhold den Beschäftigungen des Friedens, und den Künsten, die der Luxus erzeugt; gleichwohl ist, wie ebenfalls Chardin bemerkt, eine Liebe zum Gesange dem gemeinen Volke nicht fremd. Cependant — sagt er — le peuple à une telle Pente au Chant, qu'en plusieurs Professions ils chantent tout le jour quoique fort lentement pour s'animer et s'exercer. Seltsam wäre doch auch, und kaum denkbar, daß ein der Poesie so holdes Volk für die Reize des Gesanges, die so tief in das menschliche Herz geprägt sind, unempfindlich seyn sollte. Die Verachtung und Schmach also, welche in Persien auf der Ausübung der Musik haftet, hängt lediglich von einer politischen und religiösen Ursache ab, indem nämlich die ersten Anführer und Erzieher der Nation eine solche Ausübung für verweichlichend, erschlaffend und den nöthigen kriegerischen Muth hemmend erachteten, und anderen Theils durch die ursprünglichen Kasten-Einrichtungen alle Beschäftigungen, die nicht unmittelbaren Bezug auf Religion, Herrschaft und Krieg hatten, den niedrigsten Volksclassen ausschließlich überlassen blieben. Daher denn Musik sowohl als die derselben verwandte Tanzkunst und Mimik von den Magiern zwar zur Verherrlichung der häuslichen Freuden und öffentlichen Feierlichkeiten geduldet, ihre Ausübung aber dem Priesterorden und edleren Volksstämmen untersagt wurde. — Die Morgenröthe der musikalischen Cultur kam von Medien aus über Persien. Als die Meder nämlich von den Persern unterjocht wurden, vergaßen diese bald die strengen Sitten ihrer Väter, nahmen alle Kenntnisse, Künste und Gesetze jener willig auf, und die Tonkunst war eine Lieblingsbeschäftigung der Meder. Die Freuden der Tafel wurden bei ihnen, nach den Zeugnissen aller Geschichtsschreiber, durch die Reize der Musik erhöht; sie sangen und spielten gerne dabei auf Instrumenten; selbst die Monarchen nahmen Theil an solchen Vergnügungen, wie überhaupt an Allem, was die Gastmahle beleben konnte. Daher finden wir denn auch aus dieser frühen Periode schon Nachrichten von Zwischenspielen, Fantasien, Präludien ꝛc., die mit dem Gesange der Stimme wetteiferten, um der Melodie mehr Abwechselung zu geben, also von einer gewissen Art von selbstständiger Instrumentalmusik. Auch werden der Instrumente sehr viele und verschiedener Arten gedacht. Uebrigens blieb die Musik der Meder meist in den Händen

der Weiber. Sie hatten Sängerinnen u. Citharistinnen, die zu dem Gefolge und in das Harem der Könige gehörten, welcher Gebrauch sich denn auch noch heute in Persien findet. Die besten oder so zu sagen einzigen persischen Tonkünstler sind stets im Dienste des Fürsten. Dann hatten die weichlichen und verführerischen Schauspiele der Meder einen so verderblichen Einfluß auf die Sitten der Perser, daß es mit der Verachtung der Musik nicht besser werden konnte. In Persien bilden die Tänzerinnen und Schauspielerinnen wie meist auch die Tonkünstler, welche nicht eigens vom Fürsten gehalten werden, herumwandernde Banden, die in Privathäusern ihre Künste zur Schau stellen. Eine solche Bande besteht aus einer Prima Donna u. ihrem Gefolge, das nur bisweilen erscheint, um den Hauptdialog mit Chören, Gesängen und Tänzen zu unterbrechen. Auch die Einführung der griechischen Musik in Persien unter Alexander und seinen Nachfolgern konnte von keinem großen Nutzen seyn, denn statt die eigentliche Musik der Griechen aufzunehmen und nachzuahmen, beschäftigten sich die Perser nur mit den theoretischen Streitsätzen derselben, und behandelten die Musik nicht als schöne Kunst, sondern von jetzt an mehr als speculative Wissenschaft, was auf die Praxis nur einen noch mehr tödtenden Einfluß haben mußte. Nicht besser wirkte die Verbindung mit Indien. Erst als das persische Reich durch den Califen Omar zertrümmert und auf seinen Ruinen die Fahne des Islamismus aufgepflanzt wurde, sollte eine neue Epoche der persischen Musik als Kunst entstehen, denn die nunmehrige große Einwanderung der Araber brachte eine solche Geistesvermischung zu Wege, daß nicht allein die arabische Sprache in die persische überging, sondern auch Poesie und Musik der Perser die jüngeren und zarteren Töchter der arabischen wurden. Und diese Abhängigkeit nahm mit der Zeit so sehr zu, daß unter der Regierung der Califen, die auf Omar und Osman folgten, und welche Zeit das goldene Zeitalter der Persischen Musik genannt werden darf, diese keine andere mehr war als die arabische. Haroun al Rashid der Große nahm den berühmtesten Lautenspieler Arabiens zu seinem Freund und Vertrauten auf. Abugiaffar der Abassside setzte selbst viele Tonstücke, die noch heut zu Tage unter den Persern als Lieblingsmelodien gesungen werden. Der Calife Abunassar Mohamed el Farabi, der zugleich Dichter, Sprachforscher, Weltweiser u. Physiker war, erhielt mit Recht den Beinamen des arabischen Orpheus. Das Beispiel der Regenten, ihre Liebe für Wissenschaften, ermunternde Belohnung der Künstler weckte dann aber bald Nachahmer in Persien. Persische Dichter wetteiferten mit arabischen und ließen sie bald hinter sich zurück. Von ihren ältesten Dichtern Rodiki, Dudiki, Ferdusi bis auf Hafiz und Sadi und von diesen bis auf unsere Zeiten — wie mannigfach und lieblich duften die Blumen des persischen Dichtergartens! — Viele, ja die meisten der persischen Dichter waren und sind aber auch Musiker und Tonsetzer. Auch ist die persische Poesie im eigentlichen Sinne des Worts lyrisch, denn ihre Ghazzels (Oden) werden immer vom Barbit oder dem Chenk (einer Art Harfe) begleitet, und von herumwandernden Sängern, Mutreb genannt, in Häusern oder auf öffentlichen Plätzen gesungen. Hat aber die Persische Dichtung und Musik den ersten Schwung, ihre wesentlichste Vervollkommnung durch die Araber erhalten, so haben diese dagegen ihr musikalisches System in Persien ausgebildet, und nicht allein die musikalische Schreibkunst von diesem entlehnt, sondern selbst ihren Tonleitern Namen persischer Städte und Gegenden gegeben. So ist das Persische Musiksystem kein anderes als das arabische, u. wir brauchen uns daher nicht länger dabei aufzuhalten, als dasselbe bereits unter dem Art. Orientalische Musik dargestellt wurde. Was die

Perser von ihren alten Kasten- und anderen Gebräuchen in der Musik beibehalten haben, ist angedeutet worden.

Von den Persern nun bekamen die Türken die Musik, ohne irgend eine wesentliche Veränderung ihrer Gestalt. Daraus geht zugleich hervor, daß die Musik der Türken auf keinem so niederen Standpunkte steht u. stehen kann als Manche glauben. Auch lieben dieselben diese Kunst sehr u. üben sie; nur hält es ein Türke von Stand u. Ansehen für entehrend, sich für Geld hören zu lassen. Vor der Regierung Amuraths war bei den Türken die Musik ziemlich ganz unbekannt, wurde wenigstens nicht getrieben. Da eroberte dieser Fürst aber Bagdad, und als er den Befehl gab, alle Perser niederzumetzeln, kam ein Harfenist zu ihm, Sacculi mit Namen, und spielte ihm ein so rührendes, sanftes Lied vor, daß er den grausamen Befehl zurücknahm. Das machte aufmerksam auf die Kunst. Der Harfenist wurde mit vier anderen Musikern nach Constantinopel gebracht, und sie mußten hier Unterricht in ihrer Kunst ertheilen. Unter Mahomed IV. Regierung machte dann die Musik noch größere und schnellere Fortschritte in den türkischen Reichen. Besonders viel trugen die Bemühungen Osman Effendi's dazu bei, der als ein sehr geschickter Musiker viele gute Schüler bildete, die sich nachher nach allen Gegenden hin verbreiteten. Prinz Cantemir war der Erste, welcher türkische Melodien in Noten setzte. Er widmete einen Band solcher Melodien Achmet II.; aber sie sind jetzt schon sehr selten geworden, da die Türken das Werk wohl schätzten, aber niemals ernstlich benutzten. Sie componiren und spielen aus dem Gedächtnisse, u. haben Nichts von der musikalischen Schreibekunst des Prinzen Cantemir beibehalten. Indeß haben sie das ganze persische, also ein vollkommen ausgebildetes Musiksystem, das ganz nach den Mensuren des unsrigen eingerichtet ist, nur daß sie außer den Halbtönen auch noch Viertelstöne anwenden und dadurch einen noch größeren Tonreichthum gewinnen. In Toderini's „Literatur der Türken" findet man auch eine umständliche Beschreibung ihrer Musik. Gewöhnlich spielen sie nur im Einklange oder in Octaven, selten daß sich einmal eine Quinte oder Terz hören läßt. So fehlt ihnen also, was wir unter dem Worte Harmonie in der Musik nach seinem engeren Sinne verstehen, und dennoch macht ihre Musik selbst auf den Europäer einen eigenthümlichen, nicht unangenehmen und kräftigen Eindruck. Auch macht die Musik einen wesentlichen Theil der guten Erziehung bei ihnen aus, u. von den außerordentlichen Civilisations-Bestrebungen des jetzigen Sultans dürfen wir auch in Beziehung auf Hebung der musikalischen Cultur Viel erwarten. Schon hat derselbe in Constantinopel eine bedeutende Anzahl der ausgezeichnetsten Musiker an seinem Hofe versammelt, wenn deren Kunst auch noch mehr einerseits zu süßlichen Tändeleien und andererseits zu militärischen Zwecken verwendet wird. Ihre Instrumente sind die persischen: der Keman, der Ajakli-Keman, der Sine-Keman, der Rebab, Tambour, Nai, Ghiriß, Meskal, Santir und Quanon. Sie sind sämmtlich unter ihren besonderen Artikeln beschrieben worden. Die beim Militär besonders gebräuchlichen Instrumente sind: Zurna, Kabazurna, Boru, Zil, Daul und Kios, d. h. Hoboen, scharfe Trompeten, Becken, kleine Trommeln verschiedener Art, und den Grundbaß führende große Trommel. Kleine Flötchen, Triangel und Schellen sind selten dabei. Daher ist denn auch der Instrumentenverein, welchen wir bei unseren Musikcorps mit dem Namen Janitscharen- (nach den türkischen Kriegern dieses Namens so genannt) oder türkische Musik zu belegen gewohnt sind, weniger eine wirkliche türkische Militärmusik als von dieser nur hergeleitet. Die wirkliche kriegerische Musik der Türken ist einfach, die Stücke sind einförmig im Einklang.

und mehr ein rythmisches Geräusch, welches den marschirenden Krieger in Feuer und Wuth versetzt. Wir verstehen bei uns unter türkischer Musik aber blos die große Trommel, Becken, Triangel und sogenannten türkischen Hut oder das Glockenspiel, wozu bisweilen auch noch das Beffroi oder Tamtam kommt. Allerdings geben auch diese Instrumente fast Nichts als ein oft sinnverwirrendes und betäubendes musikalisches Geräusch, das nur durch seine kräftigen rhythmischen Schläge zu wirken vermag, und seine überhäufte Anwendung zeugt von keinem sonderlichen musikalisch künstlerischen Sinn und sollte lediglich dem orientalischen Despotismus und seiner Schilderung, wie diese z. B. beim Militär, überlassen werden; allein bei der eigentlichen türkischen Militärmusik gehen mit diesen rasselnden und tobenden Instrumenten auch noch andere, Flöten u. dergl., in bloßen Octaven und Einklängen fort. Die sanftere oder — wenn wir so sagen dürfen — Cammermusik der Türken hat, eben um ihres Gebrauchs der Viertelstöne willen, etwas rührend Melancholisches. Am meisten bedienen sie sich dabei der dreisaitigen Geige, der vom Auslande bereits angenommenen Viole d'amour, des Tamburs und der Schallmey. Eine sehr beliebte Flöte ist auch die, Solamin genannte, Derwischflöte, d. h. eine Flöte, welche besonders von den Derwischen (s. d.) häufig und gut geblasen wird. Sie ist aus Schilfrohr verfertigt, an beiden Seiten offen und daher schwer zu intoniren. Sumara ist eine Doppelflote, auf deren einem Rohre die Melodie geblasen wird und auf dem anderen der Baß, d. h. ein einförmiger brummender u. summender Ton wie ohngefähr auf der Sackpfeife oder dem Dudelsack. Einer der in musikalischer Hinsicht cultivirtesten Landstriche in den osmannischen Reichen ist jetzt Serbien, und die seltene Freigebigkeit, womit Fürst Milosch alle künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen unterstützt und schützt, mag nicht Wenig dazu beigetragen haben. In Serbien wird mehr gesungen als bei den eigentlichen Türken, und die Instrumentalmusik, die bei diesen selbstständiger erscheint, dient dort hauptsächlich zur Unterstützung des Gesanges. Eine Hauptrolle dabei spielt das Instrument Gusli oder Gösle (s. d.) Daher auch der außerordentliche Reichthum Serbiens an Volksliedern, worunter selbst solche mit Frauen-, Mädchen- und Burschenchören, die bei Hochzeiten und anderen öffentlichen Festen gesungen werden. An eine dramatische Musik, eine Oper, ist in der Türkei nicht zu denken. In Constantinopel machte einmal eine italienische Sängergesellschaft den Versuch damit, aber sie ist schnell zu Grunde gegangen.

Turley, Johann Tobias, Sohn eines Ackerbürgers in Treuenbrizen, geboren am 4ten August 1773, verlor in seinem zwölften Jahre seinen Vater, und mußte nach dem Willen seiner Mutter das Bäckerhandwerk erlernen, so viel Neigung und Geschick er auch zur Musik und Mechanik besaß und so fleißig er diese in seinen Freistunden übte. 1793 ward er Bäckermeister in seinem Geburtsorte, und trieb nun nebenher noch eifriger seine Lieblingsbeschäftigungen; verfertigte Pfeifen und Spieluhren, kaufte eine unbrauchbar gewordene Orgel, zerlegte sie und bauete eine neue darnach mit 8 Stimmen, die noch jetzt in der Kirche zu Brackwitz bei Treuenbrizen steht. Durch das Gelingen dieses Unternehmens noch eifriger gemacht, übernahm er unentgeltlich mehrere Orgelreparaturen, legte 1814 die Bäckerei nieder, und widmete sich ganz einer Kunst, die er einzig und allein durch sein Talent und seinen Fleiß erlernt hatte. Sogar das dazu nöthige Geräthe war theilweis von ihm selbst, theils nach seinen Angaben verfertigt; besonders zeichnete sich darunter eine von ihm ganz eigenthümlich construirte Preßmaschine aus. 1816 wurde ihm von der Regierung zu Potsdam der Bau einer neuen

Orgel in Hohenbruch bei Cremmen aufgetragen, u. Musikdirector Wilke in Neu-Ruppin, der die Revision des Werks übernommen hatte, fand die Arbeit gut. Jetzt stieg sein Ruf, und damit immer mehr auch sein Eifer. Er erfand eine Streckmaschine zum gleichen Ausdehnen der Pfeifenplatten; bauete 20 neue Orgeln zur Zufriedenheit aller Sachkundigen, und vollendete außerdem noch viele kleinere u. größere Reparaturen. Eins seiner schönsten Werke, das aus lauter gewalzten Pfeifen besteht, bauete er in Joachimsthal. Zwei große Orgelbauten zu Perleberg und Pritzewalk waren ihm übertragen, aber er erlebte die Freude der Ausführung nicht mehr. Er starb am 9ten April 1829 am Schlagflusse. Sein Geschäft wird von seinem Sohne und Schüler Friedrich fortgesetzt. Lwe.

Turner, Friedrich Eugen, s. Thurner.

Turner, William, bildete sich als Chorschüler unter Aufsicht von Blow in London. Nach der Mutation veränderte sich seine Stimme in einen schönen Tenor, weshalb er am 11ten October 1669 eine Stelle in der Königl. Capelle erhielt. Nach der Zeit ward er Vicarius bei der Paulskirche und Westmünster-Abtey zu London; 1696 Doctor der Musik zu Cambridge, und starb zu London am 13ten Januar 1740, im 88sten Jahre seines Lebens. Zu seiner Zeit hatte er einen bedeutenden Namen als Componist; doch über dieselbe weit hinaus scheint sich sein Ruf nicht erstreckt zu haben. Mit Blow gemeinschaftlich componirte er einige Anthems, und am meisten genannt von ihm ward die Operette „Presumptuous Love", welche ganz im italienischen Geschmacke verfaßt war und 1716 zum Erstenmale zur Aufführung kam.

Türrschmiedt, Name einer berühmten Horn-Virtuosen-Familie. Oft findet man denselben auch Thürschmidt geschrieben, aber nicht richtig. 1) Johann, der Vater, geboren zu Leschgau in Böhmen am 24sten Juni 1725, war einer der ersten Hornvirtuosen seiner Zeit. Er stand viele Jahre in Diensten des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, u. starb hier um 1780. — 2) Carl, Sohn des vorhergehenden, geboren zu Wallerstein am 24sten Februar 1753, ward zuerst von seinem Vater unterrichtet; dann machte er verschiedene Reisen, auch nach Paris, und kam endlich nach Berlin, wo er eine Stelle als Königl. Cammermusikus neben Palsa erhielt. In Gemeinschaft mit diesem durchreiste er 1780 abermals ganz Deutschland und Frankreich. Sein Ruf hatte sich durch halb Europa verbreitet, und wenige Hornisten auch haben je wieder einen solch' schönen Ton ihrem Instrumente zu entlocken gewußt als er, und dabei so viel Fertigkeit auf demselben besessen. Er war in Wahrheit ein ganzer Virtuos und Künstler. 1781 brachte er an dem Inventionshorne eine Verbesserung an, nach welcher er sich auch ein Horn von Silber verfertigen ließ, dessen er sich stets beim Soloblasen bediente. 1795 erfand er einen Dämpfer (Sordin), vermittelst dessen man auch die Halbtöne ganz rein auf dem Instrumente hervorbringen konnte. Dann componirte er mehrere Duette u. andere Sachen für sein Instrument, von denen indeß sehr wenige gedruckt worden sind, u. starb am 1sten November 1797. — 3) Carl Nicolaus, Sohn des vorhergehenden Carl T., geboren zu Paris am 20sten October 1776, ward erst von seinem Vater, dann nach dessen Abgehen von dem Hornisten Brue zu Berlin unterrichtet. Er hat seinen Vater nie erreicht, aber war immer doch ein braver Musiker. — 4) Auguste, Tochter des letztgenannten Carl Nicolaus, geboren zu Berlin 1800, ist nur Dilettantin aber immerhin eine vortreffliche Altsängerin, viele Künstlerinnen und Sängerinnen von Beruf weit hinter sich lassend. Sie tritt oft in den Concerten der Singacademie zu Berlin auf, und bei Kirchenmusiken. Es ist Schade, daß sie auf keine Weise für die Kunst ausschließlich zu gewinnen war.

Tusch, franz. Touche, in der Musik das regel- und taktlose unter einander Blasen der Trompeter oder Harmoniemusiker bei Toasten u. s. w. Gewöhnlich bewegen sich die Töne innerhalb eines bestimmten Dreiklanges, der dann so rauschend als möglich ausgehalten wird.

Tuscheck, s. Tuczek. Tuscheck wird dieser Name jedoch ausgesprochen.

Tutti, italienisch: Alle, ein technischer Ausdruck, der im Gegensatz zum Solo (s. d.) gebraucht, und wodurch bezeichnet wird, daß alle Stimmen vereint zusammen wirken sollen. Dieser Fall ereignet sich bei Concerten, Arien u. s. w., in welchen die Solosätze nur von Wenigen begleitet werden, und ebenso bei den Einleitungs-, Zwischen- und Schlußritornellen, wenn der Principalist oder Sänger ruht, die ganze Masse einfällt. Solches bemerkt man in der Regel abgekürzt, blos mit einzelnen Buchstaben, nehmlich S. statt Solo, und T. statt Tutti; letztere werden auch öfters Ripien-Parte genannt und überschrieben. Daraus entspringt ebenfalls die Benennung: ein Tutti-Chor, eine Tutti-Messe oder Cantate, welches so viel sagen will, als daß darin gar keine Solostimmen vorkommen. Aus diesem Grunde können zu den Ripienisten, ohnehin mehrfach besetzt, auch schwächere Individuen verwendet werden. 18.

Tutzek, s. Tuczek. Ersteres ist eine falsche Schreibart.

Tye, Christopher, englischer Componist des 16ten Jahrhunderts, war in Westminster geboren und in der Königl. Capelle als Chorknabe unterrichtet. Hierauf ward er Musikmeister des Prinzen Eduard, u. 1545 Doctor der Musik zu Cambridge. Im Jahre 1548 ernannte ihn dann die Königin Elisabeth zum Mitglied der Universität Oxford und zum Organisten in ihrer Hofcapelle. Er war einer der ausgezeichnetsten Kirchencomponisten seiner Zeit und seines Landes. Hawkins und Burney haben in ihrer Geschichte noch Proben seiner Kunst aufbehalten, ersterer Bd. 3 pag. 256, und letzterer Bd. 2 pag. 589.

Tympanischiza, veralteter Name der Marine-Trompete (s. d.).

Tympano, ital. Name der Pauke (s. d.); lateinisch Tympanum. **Tympanum bellicum**, lateinischer Name der Heerpauke (s. d.).

Tyrolienne, deutsch eigentlich Jodler, heißt man jedes Volkslied der Tyroler. Letzterer Name, Jodler, kommt daher, weil am Schlusse gewöhnlich mit Fisteltönen auf beliebigen Sylben, in denen jedoch oft ein e gehört wird, eine wiegende Melodie gesungen wird, welches man gemeinhin Jodeln nennt. Nachbildungen von solchen Jodlern besitzen wir auch von mehreren neuen Componisten. Rossini brachte in seinem „Tell" eine Tyrolienne an. Schön vorgetragen können diese Volkslieder einen tiefen Eindruck machen. Es ist die gemüthlichste Musik, die sich denken läßt. S. im Uebrigen Volkslied.

Tyrrhenische Flöte, ein Kriegsinstrument der alten Griechen von sehr starkem Tone. Wahrscheinlich war es eine Art Trompete und eben dasselbe Instrument, welches einige Geschichtschreiber unter dem Namen Tyrrhenische Trompete erwähnen, und wovon wir auch schon unter dem Artikel Posaune redeten.

U.

Ubald und Ubaldus, findet man bisweilen auch Hucbald (s. d.) geschrieben.

Uber, Christian Benjamin, Oberamts-Regierungs-Advocat und Königl. Justizcommissarius in Breslau, geboren daselbst am 20sten September 1746, studirte auf dem Elisabethan, ging 1769 auf die Universität zu Halle, ward 1772 Oberamts-Referendarius, 1774 Advocat, und starb um 1812. Neben seinem Beruf als Rechtsgelehrter war er zugleich ein gründlich gebildeter Musiker, Virtuos auf mehreren Instrumenten, namentlich auf dem Claviere, und vor allen Dingen großer Musikfreund. Sein Haus war viele Jahre hindurch der Sammelplatz aller guten Tonkünstler und überhaupt der geistreichsten Personen Breslau's. Mittwoch's und Samstag's fand regelmäßig eine öffentliche Aufführung bei ihm statt, je nachdem die Mittel dazu vorhanden waren, entweder von Quartetten, kleinen Sinfonien und dergl., oder auch wohl von kleinen Opern, Schauspielen u. s. w., an denen auch der bekannte van der Velde Theil zu nehmen pflegte. Durch ihn kam zuerst auch die Franklin'sche Harmonica nach Breslau, und seine Frau verstand dieselbe meisterlich zu behandeln. Aus Veranlassung der musikalischen Unterhaltungen, welche in seinem Hause statt fanden, componirte er auch Vieles, und Manches ist davon durch den Druck Eigenthum des größeren Publicums geworden, z. B. die komische Oper „Clarissa oder das unbekannte Dienstmädchen", mehrere Sonaten für Clavier und Violine, eine fünfstimmige Sonate, eine Serenade, ein Divertimento für Clavier, 2 Violinen, Flöte, Waldhorn, Bratsche und Baß, 9 andere Divertimenti für Clavier mit Begleitung von einer Violine, 2 Hörnern und Baß, ein Paar Concertino's für Clavier, Flöte, Bratsche, zwei Hörner und Basset, worin wirklich jedes Instrument concertant auftritt, und dergleichen mehr. Natürlich ist jetzt wohl keine oder wenig Nachfrage mehr darnach, aber zu seiner Zeit wurden sie alle recht gern gehört. Daß Uber bei so viel eigener Liebe zur Musik auch seinen Kindern eine gute musikalische Erziehung angedeihen ließ, läßt sich erwarten, und zwei Söhne zeichneten sich in der That durch ein eminentes Talent aus. Der älteste von diesen

Uber, Friedrich Christian Herrmann, geboren zu Breslau am 22sten April 1781, sollte nach dem Willen des Vaters Jurist werden, frequentirte das Elisabethaneum zu Breslau, und durfte nur in den Mußestunden seine Musikübungen fortsetzen. Bei den Aufführungen im väterlichen Hause wirkte er bei der Violine mit. In seinem neunzehnten Jahre bezog er die Universität zu Halle. Hier lernte ihn Türk kennen, ward sein Lehrer u. Freund, und durch den Umgang mit diesem großen Meister sollte nun auch seine ganze Lebenscarriere bald eine andere Richtung gewinnen, die mehr übereinstimmte mit seiner inneren Neigung. Türk erkannte nämlich U's entschiedenen Beruf für Musik, und wirkte deshalb auf alle Weise darauf hin, ihn immer mehr auch dafür zu stimmen, und übertrug namentlich ihm zu dem Ende 1801 die Direction seiner Winterconcerte. In demselben Jahre trat U. dort auch zum erstenmale mit einem Violinconcerte (in D) von seiner Composition öffentlich auf, und erhielt allgemeinen Beifall. Gleich günstig wurde die große Cantate „das Grab", welche er bald darauf componirte, aufgenommen. Die

Oper „die Ruinen von Portici", welche er anfing, kam nicht zur Vollendung, und es wurden nur einzelne Piecen daraus bekannt. 1803 kehrte er nach Breslau zurück, um jetzt als praktischer Jurist — so wollte es wenigstens der Vater — seine Laufbahn zu eröffnen, doch im Innern hegte er stets den festen Entschluß, früher oder später einmal die Musik zu seinem alleinigen Berufe zu machen, und die Fürsprache des wackeren Türk, wie eine zweite große Cantate, „die Feier der Liebe", welche er componirte, mußten einen solchen Eindruck auf den Vater machen, daß dieser endlich und im nächsten Jahre schon seine Erlaubniß dazu gab. Nun wurden die Studien und Uebungen aber auch mit allem Eifer betrieben, und der Erfolg war der beste. Zu Ende des Jahres 1804 nahm ihn der Fürst Radzivil mit nach Berlin, wo er durch Bernhard Rombergs Empfehlung ein Engagement beim Prinzen Ludwig Ferdinand von Preußen erhielt, das jedoch durch die Ereignisse der Jahre 1805 und 1806 sich bald wieder auflöste. Im März 1806 gab er in Berlin sein erstes großes Concert, dem selbst der Königliche Hof anwohnte, und fand ungetheilten Beifall. Im December 1808 erhielt er einen Ruf als erster Violinist in die Capelle zu Cassel, und im Januar 1809 ward er hier als Musikdirector bei der deutschen Oper angestellt. Unter den Compositionen, welche er damals schrieb, befanden sich mehrere treffliche kleine Violin-Concerte und Ductte, das Intermezzo „der falsche Werber", Schillers „Taucher" als Melodram bearbeitet, und die Musik zu dem Klingemannschen Drama „Moses". Als das deutsche Theater zu Cassel ganz aufgehoben wurde, erhielt er den Auftrag, mehrere französische Opern zu componiren, von denen aber nur noch „Les Marins" bekannt ist. 1814 mußte er, wie viele andere Künstler damals, Cassel verlassen; aber im Januar 1815 schon erhielt er ein neues Engagement als Musikdirector zu Mainz. Er hatte nämlich als Componist wie als Violinvirtuos und Director bereits einen bedeutenden Namen damals in der Kunstwelt gewonnen. Das Hauptsächlichste, was er in Mainz componirte, war die Oper „der frohe Tag". Im März 1816 kam er als Musikdirector zu der Secondaschen Gesellschaft in Dresden, wo er die Musik zu dem allegorischen Stück „Saxonia" setzte. 1818 endlich ward er, nachdem er schon einige Zeit als Privatmann zu Leipzig sich aufgehalten hatte, als Cantor und Musikdirector an die Kreuzkirche zu Dresden berufen, und sicher hätte er in dieser ruhigen Stellung und bei dem außerordentlichen produktiven Talente, das er besaß, noch viel Gutes und Schönes im Fache der Composition geleistet, hätte eine fortwährende Kränklichkeit nicht seine Thätigkeit gehemmt. An dem Willen fehlte es ihm wahrlich nicht, aber es waren nur einzelne Tage und Stunden, in welchen er leidenfrei sich seiner Muse hingeben konnte, und in denen schrieb er doch auch noch, kleinere Sachen übergehend, 1818 eine von Friedrich Kuhn gedichtete große Cantate zur Vorfeier des Regierungs-Jubiläums des Königs von Sachsen, ferner die Cantate „die Feier der Auferstehung", die Musik zu dem Drama „der ewige Jude", und das Oratorium „die letzten Worte des Erlösers", das sein Schwanengesang war. Es ward am Charfreitage 1822 aufgeführt, und an demselben Tage auch noch sollten seine herrlichen Harmonien ihm nachtönen in sein Grab, in welchem er beschloß ein Leben, das von der Wiege an eigentlich nichts Anderes war als eine unaufhörliche Reihe widriger Schicksale und Leiden. Als Virtuos zeichnete er sich durch eine außerordentliche Fertigkeit und viel Gefühl im Vortrage aus. Sein Ton war besonders für die sogenannte große und brillante Manier sehr geeignet. Als Componist ward er von allen Kunstverständigen geliebt und geschätzt. Zugleich ging auch seine Liebe in der Kunst nur auf

das Gediegene, und in der Kritik charakterisirte ihn ein unversöhnlicher Haß gegen alle Oberflächlichkeit. Daher mochte auch die Derbheit sich gebildet haben, mit welcher er im gewöhnlichen Leben sich zeigte, aber unter der rauhen Schaale lag ein milder Kern verborgen.

Uber, Alexander, jener zweite Sohn von Christian Benjamin, ward geboren in Breslau 1783, und erhielt den ersten Violin-Unterricht von Janetzek, und bei Schnabel studirte er die Composition. Daneben trug der freundschaftliche Umgang mit C. M. von Weber, Berner und Klingohr Viel zu seiner Bildung bei. Später vertauschte er die Violine gegen das Violoncell, auf welchem ihm Jäger der Vater Unterricht gab, und das sein Lieblingsinstrument wurde. 1803 trat er zum erstenmale als Componist mit einer Ouverture auf, die Berner aufführte. 1804 machte er eine Kunstreise durch einen großen Theil von Deutschland, auf welcher er namentlich als Violoncellvirtuos viele Anerkennung fand, und von Zeit zu Zeit auch bei verschiedenen Capellen als Musikdirector fungirte. 1820 ließ er sich in Basel nieder, verheirathete sich mit einer dortigen Sängerin, und componirte namentlich eine Ouverture in D-Moll und einen schönen Abschiedschor. 1821 kehrte er nach Breslau zurück, und 1823 ward er Capellmeister bei dem Reichsgrafen von Schönaich und Fürsten von Karolath. Als solcher bearbeitete er auch den Clavierauszug der Oper „der Schnee", und starb schon 1824. Von mehreren Violoncell-Concerten und Variationen, welche er, besonders in früherer Zeit, als er noch meistens auf Reisen sich befand, componirte, druckte Andre in Offenbach einige.

Uberti und **Ubertus**, s. Hubert.

Uebelklang, s. Dissonanz.

Uebergang ist der Uebertritt eines Tonstücks in eine neue Tonart, um in derselben länger zu verweilen, einen oder mehr Sätze in ihr auszuführen. Hierin unterscheidet sich der Uebergang von der Ausweichung, durch die ein neuer Ton nur im Vorbeigehen berührt, nicht bleibend oder zu einem wesentlichen Theile des Ganzen benutzt wird. S. den Art. Ausweichung.

ABM.

Uebermäßig, s. Intervall, und dann die Artikel der einzelnen Intervalle und Accorde, welche übermäßig seyn können, als Quarte, Quinte, u. s. w., Sextenaccord, Dreiklang u. s. w.

Ueberschlagen oder **Uebersetzen**, s. Fingersetzung.

Ueberschrift (musikalische), sind die Kunstausdrücke, welche zu Anfang eines Tonstücks (über dasselbe) gesetzt werden, und den Charakter desselben oder seine Vortragsweise bezeichnen. S. Kunstausdruck. Bestimmtheit und Genauigkeit im Ausdrucke ist eine Hauptbedingung solcher Ueberschriften.

a.

Uebersetzen, dasselbe was Ueberschlagen (s. d.). In der Applicatur der Bogeninstrumente versteht man darunter das Fortrücken der Hand in eine höhere Lage (s. d.). Auch kommt das Wort in der Orgelbauersprache als technischer Kunstausdruck vor, und zwar zur Bezeichnung einer solchen scharfen Intonation der Pfeifen, daß dieselben sich in die Octave oder gar in die Duodecime überblasen, d. h. statt ihres eigentlichen Tones die Octave oder Duodecime von diesem angeben, was natürlich nicht seyn darf.

Uebertheilend, kommt in der Musik als besonderer Kunstausdruck vor zur Bezeichnung derjenigen Verhältnisse der Intervalle, bei welchen die

größere Zahl die kleinere ganz und noch dazu etliche Theile derselben in sich faßt. — Uebertheilig heißt dasjenige Verhältniß, bei welchem die größere Zahl die kleinere zuerst einmal ganz und dann nur noch einen gewissen Theil derselben in sich begreift. S. im Uebrigen den Art. Verhältniß der Intervalle.

Ueberwurf, nennen einige Theoristen auch wohl den aufsteigenden Nachschlag einer Note (s. d.).

Ueberziehen, ein in der Gesangslehre vorkommender Kunstausdruck, der das zu hohe Intoniren der Sänger andeutet. Ein Sänger überzieht, wenn er einen Ton zu hoch ansetzt oder bei dem Aushalten desselben hinaufzieht, immer höher singt. Natürlich kann nicht mehr von einem bloßen Ueberziehen die Rede seyn, wenn die Intonation um ein ganzes Intervall, also mindestens einen halben Ton zu hoch ist.

Uebungen, als technischer Ausdruck, s. Etude und die dort angezogenen Artikel.

Uffenbach, Johann Friedrich von, Schöppe und Rathsherr der freien Stadt Frankfurt a. M., Königl. Großbritannischer Oberstlieutenant, und Mitglied der Societät der Wissenschaften zu Göttingen, geboren zu Frankfurt am 10ten Mai 1687, und gestorben um 1750, studirte zu Halle und Straßburg, machte viele große Reisen, und widmete endlich sich in seiner Vaterstadt, wo er schnell zu sehr hohen Ehren stieg, besonders den schönen Künsten und Wissenschaften, und unter jenen namentlich der Musik. Wir besitzen von ihm noch zwei Werke: „die Nachfolge Christi" (1726) und „Gesammelte Nebenarbeit in gebundenen Reden", in denen mehrere Abhandlungen über musikalische Gegenstände, als das Recitativ, den Styl der Kirchenmusik, das Singgedicht u. s. w., enthalten sind, die zu den besseren gehören, welche die damalige musikalische Literatur aufzuweisen hatte.

Ugab, ein uraltes hebräisches Blasinstrument, dessen Erfindung 1 Mos. 4 dem Jubal zugeschrieben wird. Dies die gewöhnliche Meinung von der Bedeutung des Wortes. Andere sind der Ansicht, daß die alten Hebräer zu Mosis Zeiten unter Ugab überhaupt Blasinstrument, ohne alle nähere Distinction, verstanden hätten, und das Wort also ein blos generelles sey. Weitläuftige Untersuchungen darüber anzustellen, lohnt sich wohl nicht der Mühe.

Ugolini, Vincenzo, ist der eigentliche Name des unter dem Art. Hugelinus schon kurz angeführten berühmten alten Kirchencomponisten. Er war aus Perugia gebürtig, u. zuerst Capellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom, wo er um 1603 in eine lange Krankheit verfiel, aber, ungeachtet ihn die Aerzte für unheilbar erklärten, im Dienste behalten wurde, bis 1609, wo er, gleichwohl wieder hergestellt, um des höheren Gehaltes willen einem Rufe an die Domkirche zu Benevent folgte. 1615 kehrte er wieder nach Rom zurück und ward Maestro di S. Luigi de Francesi, 1620 aber Capellmeister an S. Peter im Vatikan, als welcher er 1626 starb. Von seinen Werken sind noch 6 Bücher ein- bis 8stimmiger Motetten, 2 Bücher 5stimmiger Madrigalen, 2 Bücher 8stimmiger Psalmen, eben so viele 8- und 12stimmiger Messen und Motetten, und eine Sammlung 12stimmiger Psalme und Motetten bekannt. U. war ein Lieblingsschüler von Bern. Nanini, und Liberati nennt ihn in seinem Briefe an Ovidio Persapeggi einen uomo di gran maestria nell' insegnar altrui, tanto il canto, quanto la modulazione armonica, come l'hanno fatto vedere molti suoi scolari dell' uno e dell' altro talento, et in specie Lorenzo Ratti suo nepote, florido compositore, et Orazio Benevoli etc.

Uhde, Johann Otto, geboren zu Insterburg in Litthauen am 12ten Mai 1725, mußte nach dem Willen seiner Eltern die Rechte studiren, doch trieb er frühzeitig auch und mit besonderer Liebe Musik. Sein Hauptinstrument war die Violine. 1739 siedelte sein Vater mit seiner ganzen Familie nach Berlin über. Hier ward der Concertmeister Simonetti sein Lehrer, und im Clavierspiele unterrichtete ihn der damalige Cammermusikus Schafrath. Bald konnte er sich auf beiden Instrumenten in Concerten mit Beifall hören lassen. Zugleich bildete er sich zu einem tüchtigen Sänger. Seine Stimme war ein hoher, sehr angenehmer Bariton. Dann studirte er auch die Tonsetzkunst, und 1743 begann er zu Frankfurt an der Oder seine juridischen Studien. 1746 ward er beim Cammergerichte zu Berlin angestellt; doch trieb er neben seinen Berufsgeschäften immer mit vieler Liebe und vielem Fleiße Musik. Er schrieb viele herrliche Sinfonien, Concerte für Violine, Solo's, Trio's ꝛc.; am liebsten jedoch beschäftigte er sich mit Vocalcompositionen, und in diesen machte er auch das meiste Glück, z. B. mit der Gerstenberg'schen Cantate „die Grazien", einer anderen deutschen Cantate auf den Sieg bei Torgau, der Oper „Temistocle" u. a. Er starb zu Berlin sehr schnell am 20sten December 1766, nachdem er einige Jahre vorher noch zum Criminalrath und Königl. Hofrichter befördert worden war.

Uhlmann, Johann Adam, geboren zu Kronach 1732, bildete sich zu München, und kam darauf als Hofmusikdirector nach Bamberg, wo er über 50 Jahre in Diensten stand, und am 21sten October 1802 starb. Er war ein guter Violinspieler und Componist, doch liebte er die Oeffentlichkeit nicht, und wollte nie ein Werk von sich dem Drucke übergeben. Auch zog er mehrere treffliche Schüler. Sein Satz war rein und von vieler Gründlichkeit, doch meistens auch schwer, und deshalb meist nur für einen kleinen Kreis von Künstlern geeignet. m.

Ulbrich, Anton, Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien; seiner Zeit ein Concertist auf der Posaune; er starb nach 43jähriger Dienstleistung am 5ten Mai 1830. 18.

Ulbrich, Maximilian, geboren in Wien 1752 und gestorben als jubilirter ständischer Beamter den 14ten September 1814; sein Vater, K. K. Trombonist und unter Maria Theresia Hofsänger, gab ihn zur Erziehung in das Jesuiten-Seminarium; Wagenseil unterrichtete ihn im Generalbaß, und Reutter bildete das immer mehr sich entwickelnde Musiktalent vollkommen aus. U. genoß die Gnade, den Privat-Zirkeln Kaiser Joseph II. beiwohnen zu dürfen, in denen der humane Monarch die Violoncell-Parthie meist selbst übernahm; viele seiner Cammer-Compositionen wurden in den coäven Hausconcerten des Vicepräsidenten von Kees mit großem Beifall zu Gehör gebracht, und der besonders im ernsten Styl sehr gewandte Meister erfreute sich in seinem anspruchslosen Dilettantenkreise der allgemeinsten Achtung. Er vollendete, durch seinen Amtsberuf nur auf spärliche Mußestunden beschränkt, dennoch eine nicht geringe Anzahl fleißig, correct und geschmackvoll gearbeiteter Sinfonien, Divertimenti, Concertino's, Sonaten, Messen, Lytaneien, Te Deum, Motetten, Salve Regina u. a., zwei im Hoftheater dargestellte Opern „Frühling und Liebe" und „der blaue Schmetterling", auch ein Oratorium: „die Israeliten in der Wüste". Von allen diesen Werken hat er aus übergroßer Bescheidenheit keines durch den Druck veröffentlicht, ja, bei seinem Tode fand sich nicht einmal ein Inventarium vor, da er in seiner letzten Lebensperiode durch körperliche Entkräftung gezwungen der Tonkunst gänzlich entsagt hatte, und selbst nicht anzugeben vermochte, in welche Hände

seine zerstreueten Manuscripte übergegangen waren. Nur einige Kirchen-Archive dürften mitunter noch vereinzelte religiöse Stücke dieses, außer Oesterreich kaum namentlich gekannten Componisten aufzuweisen haben. —d.

Ulich, Johann, lebte gegen Ende des 17ten Jahrhunderts zu Wittenberg als Cantor, war aber aus Leipzig gebürtig, und ein vortrefflicher Componist seiner Zeit. Man hat von ihm noch eine „kurze Anleitung zur Singekunst", einige Motetten, Sanctus und andere kleinere und größere Kirchensachen.

Ullinger, Augustin, ein Schüler von dem ehemaligen Capellmeister Cammerloher in München, lebte zuerst längere Zeit hier, wo er auch Manches componirte, was Beifall erhielt, z. B. „Meditationen", wie er auffallend genug eine Sammlung von kleineren Tonstücken nannte, und ward dann Capellmeister zu Freising, wo er bereits 1780 in einem Alter von ohngefähr 40 Jahren starb. Daß er ein guter Kirchencomponist gewesen sey, wie Gerber behauptet, ist ein Irrthum, er war nur ausgezeichnet in einigen dramatischen Werken, wie z. B. der Oper „Temistocle", die sich auch lange Zeit auf einigen Repertoiren erhalten hat.

Ulrich, ein vorzüglicher Virtuos auf der Hoboe und Componist für dies Instrument in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Er stand zuerst in Herzoglich Würtembergischen Diensten in Stuttgart, ging aber um's Jahr 1780 nach der Schweiz, u seitdem ist sein Aufenthalt unbekannt geblieben. Zwar soll er ungemeine Fertigkeit auf der Hoboe erlangt, durch seine Sucht zu glänzen aber die eigenthümlichen Schönheiten dieses Instruments im Vortrage sangbarer Stellen hintenan gesetzt haben. Zugleich war er auch ein tüchtiger Violinspieler, führte einen durchdringenden Bogen und besaß eine außerordentliche Fertigkeit, vom Blatte zu spielen. In der Handschrift hat man mehrere Concerte und Solo's für Hoboe von seiner Arbeit.

v. Wzd.

Ulrich, Eduard, geboren 1795 in Weimar, erhielt frühzeitig Unterricht im Violoncellospiel vom dortigen Cammermusikus Haase. Zu seiner Ausbildung in der theoretischen Musik trug vorzüglich ein längerer Aufenthalt in Berlin bei, wo er sich mit Eifer u. Talent der Composition widmete. Im Jahr 1811 trat er als Violoncellist in die Großherzogliche Hofcapelle zu Weimar, als welcher er noch gegenwärtig fungirt und wo er als tüchtiger Ripienist geschätzt wird. Höher denn als Virtuos auf seinem Instrumente steht er als Componist. Als solcher lieferte er mehrere Opern u. Cantaten, und achtbare Solostücke für das Violoncello, Horn, Hoboe u. s. w. mit und ohne Begleitung des Orchesters. S.

Ultima (lat.) — die letzte, nämlich chorda = Saite. Ultima conjunctarum nannten daher die alten lateinischen Tonlehrer die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Synemmenon; ultima divisarum die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Diezeugmenon; und ultima excellentium die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Hyperbolaeon. Man sehe im Weiteren die Art. Griechisches Tonsystem und Tetrachord.

Umbreit, Carl Gottlieb, ein vortrefflicher Organist und gediegener Componist zu Ende des 18ten und in der ersten Hälfte des 19ten Jahrhunderts. Er wurde am 9ten Januar 1763 in Rehstedt, einem Dorfe zwischen Gotha und Arnstadt, nahe bei den Thüringischen Gleichen, geboren, u. kam, sobald er der Schule entlassen war, in die Musikschule des berühmten Kittel in Erfurt. Hier öffnete sich seiner Wißbegierde auf einmal ein weites, kaum geahnetes Feld, und mit größtem Fleiße strengte er alle seine Kräfte an,

daſſelbe auf's Genaueſte kennen zu lernen, um es dereinſt mit bebauen zu helfen. Der Lehrmeiſter war mit ſeinen jugendlichen Leiſtungen vollkommen zufrieden und entließ ihn als einen fleißigen und rüſtigen Arbeiter. Bald darauf, um's Jahr 1785, wurde Umbreit als Organiſt in Sonneborn, einem großen und wohlhabenden Dorfe bei Gotha, angeſtellt. Hier trat er eine ſehr ehrenvolle Laufbahn an, indem er nicht allein zur Beförderung des wahren und einzig zweckmäßigen Orgelſpiels mehrere ſeiner Orgelſtücke und Choräle in kleinen Sammlungen herausgab, ſondern auch ſpäter eine bedeutende Anzahl mit reinem Kunſtgefühl begabter Schüler, ſowohl durch mündlichen als ſchriftlichen Unterricht, zu brauchbaren, zum Theil ſogar zu ausgezeichneten Organiſten bildete. Im Jahre 1811 gab er bei R. Z. Becker in Gotha ſein: „Allgemeines Choralbuch für die proteſtantiſche Kirche, vierſtimmig ausgeſetzt, mit einer Einleitung über den Kirchengeſang und deſſen Begleitung durch die Orgel", heraus, welches 332 Melodien zu 12 der vorzüglichſten neuen Geſangbücher Ober- und Nieder-Sachſens, und in allem die vierſtimmigen Melodien zu 3830 Liedern nebſt beziffertem Baß enthält. Durch dieſes Werk hat er ſeinen harmoniſchen Kenntniſſen, ſeinen Einſichten in die wahre Art, den Choral mit der Orgel zu begleiten, und ſeinem Fleiße ein bleibendes Ehrendenkmal geſtiftet; auch erhielt er zu Anfang des Jahres 1816, bei Ueberreichung deſſelben, vom Könige Friedrich Wilhelm dem Dritten von Preußen eine goldene Denkmünze. In Folge entſtandener Streitigkeiten mit dem Cantor in Sonneborn legte Umbreit indeß um's Jahr 1820 ſeine Stelle als Organiſt daſelbſt nieder u. privatiſirte ſeitdem in ſeinem Geburtsorte Rehſtedt, jedoch nach wie vor durch ertheilten Unterricht eifrig zum Beſten der Kunſt wirkend. Hier ſtarb er auch am 27ſten April 1829, etwas über 66 Jahre alt, nach einer langwierigen und ſchmerzhaften Krankheit. Seine Werke ſind nicht nur lauter gediegene und ächte Studien und Muſter für angehende Organiſten, zur richtigen Behandlung des drei- und vierſtimmigen Satzes und zum freien Gebrauche beider Hände und Füße, beſonders der linken, bei Führung eines ſchönen Tenors, der im Geſange und in Figuren mit dem Discante wetteifert, indeß der Baß einzig und allein den Füßen überlaſſen bleibt, ſondern auch ſelbſt erfahrene Veteranen unter den Organiſten müſſen ſich daran ergötzen. Nur gehört beim Privatgebrauch durchaus ein Pianoforte mit Pedal zu ihrem Genuſſe, welches U. mit vieler Ungezwungenheit und Leichtigkeit zu behandeln gewohnt war. Von ſeinen Werken ſind hier außer dem bereits erwähnten Choralbuche noch folgende zu bemerken: 6 Sammlungen von Orgelſtücken verſchiedener Art, jede zu 12 Stück (dieſe ſind in den Jahren von 1798 bis 1806 erſchienen); 3 Hefte leichter Choral-Vorſpiele, in den Jahren 1800, 1813 und 1821; 50 Choral-Melodien, vierſtimmig für die Orgel bearbeitet (1808); die evangeliſchen Kirchenmelodien, zur Verbeſſerung des kirchlichen und häuslichen Geſanges (1817); 12 Choralmelodien für die Orgel, mit mehreren Bäſſen bearbeitet (1817); Fortſetzung von 12 Choralmelodien für die Orgel, mit verſchiedenen Bäſſen bearbeitet (1818); 4 Choräle mit Veränderungen für die Orgel (1821). v. Wzrd.

Umfang. Vergl. zuvor den Art. Ambitus. Den Umfang nun, welche die verſchiedenen Stimmen und Inſtrumente haben, findet man unter deren beſonderen Artikeln.

Umkehrung, nennt man die Verſetzung eines tieferen Tones oder einer tieferen Stimme über eine höhere, und umgekehrt, ſo daß der bisher tiefere Ton, die bisher tiefere Stimme zur höheren, die höhere zur tieferen wird. Zunächſt gebraucht man das Wort bei den Intervallen.

Durch die Umkehrung einer Secunde entsteht eine Septime (aus c — d wird d—1geſtr. c), durch Umkehrung wird die große Terz zur kleinen Sexte (c — e zu e — 1geſtr. c), die kleine Terz zur großen Sexte (c — es zu es — 1geſtr. c), die Quarte zur Quinte u. ſ. w. Wichtiger iſt der Ausdruck in ſeiner Anwendung auf Accorde. Umgekehrt nennen wir einen Accord, deſſen Grundton über einen andern oder alle andern Accordtöne weggeſetzt iſt, mithin aufgehört hat, tiefſter Ton zu ſeyn. Es muß alſo ein anderer Ton des Accordes tiefſter Ton geworden ſeyn; und da ein jeder es werden kann, ſo hat jeder Akkord ſo viel Umkehrungen, als er Töne außer dem Grundtone hat; alſo jeder Dreiklang zwei: den Sextaccord und Quartſextaccord; jeder Septimenaccord drei: den Quintſextaccord, Terzquartaccord und Secundaccord; jeder Nonenaccord vier. (Ueber ihre Brauchbarkeit und die Namen, die man ihnen beizulegen hätte, wenn es deren bedürfen ſollte, vergl. auch A. B. Marx Compoſitionslehre, Th. 1 S. 128.) Den umgekehrten Accorden iſt im Allgemeinen mindere Beſtimmtheit des Ausdrucks, mindere Feſtigkeit, aber ein beweglicheres, fließenderes, öfters zur Fortbewegung hindrängendes Weſen eigen, und ſie übertragen dieſe ihre Eigenheit leicht auf den ganzen Satz, indem ſie vorherrſchend geworden ſind. Das Weitere ſ. unter den beſonderen Artikeln. Die wichtigſte Anwendung des Ausdrucks Umkehrung iſt die auf ganze Sätze oder Gänge, die gegen einander ihre Stelle wechſeln, ſo daß z. B. die erſte Stimme eines dreiſtimmigen Satzes zur zweiten oder dritten, die zweite zur erſten oder dritten, die dritte zur zweiten oder erſten wird. Dies kann nun dadurch geſchehen, daß die höhere Stimme nun acht, neun, zehn (oder um noch mehr oder weniger) Stufen gegen eine tiefere und unter dieſe, oder aber die tiefere über die höhere, oder beide gleichzeitig gegen einander verſetzt und dadurch umgekehrt werden; die Umkehrung kann ferner ſtreng erfolgen (nämlich unter genauer Beibehaltung jedes Stimmſchrittes), oder frei, ohne genaueſte Befolgung jedes Stimmſchrittes. Hierüber ſ. die Art. Contrapunkt und doppelter Contrapunkt. Uneigentlich und ungenau wird der Ausdruck Umkehrung auch wohl für Verkehrung (ſ. dieſen Art.) gebraucht. ABM.

Was die Umkehrung der Intervalle insbeſondere betrifft, iſt noch zu merken, daß diejenigen Intervalle, welche man rein nennt (ſ. Intervall), in der Umkehrung auch rein bleiben; die großen aber werden dadurch allemal zu kleinen und dieſe wieder zu großen Intervallen; die verminderten werden zu übermäßigen und dieſe wieder zu verminderten; ſo wird die reine Quinte z. B. g — d durch die Umkehrung auch zu der reinen Quarte d — g, die große Terz c — e aber zu der kleinen Sexte e — c und umgekehrt, die verminderte Quinte h — f zu der übermäßigen Quarte f — h und umgekehrt. d. Red.

Umlauff, Ignaz, K. K. Claviermeiſter der jüngeren Erzherzoge, beiläufig um 1756 geboren, kam 1772 als Secundgeiger in das Wiener Hof-Orcheſter, wurde bei der von Kaiſer Joſeph neu creirten deutſchen Oper zum Muſikdirector ernannt und ſubſtituirte auch in vorkommenden Fällen den Hofcapellmeiſter Salieri. Außer mehreren Clavier- und Kirchenſtücken arbeitete er nicht minder mit beſonderem Glücke für das ſeiner Leitung anvertraute Theater; zu den beliebteſten Werken, durch einen leicht gefälligen Styl, ſchönen Geſang und anſprechende Melodien ſich auszeichnend, gehörten: „die Bergknappen“; „die puceſarbenen Schuhe“ oder „die ſchöne Schuſterin“, eine Glanzrolle der damals berühmten, eben ſo reizenden als kunſtgebildeten Sängerin Mad. Weiß; „die Apotheke“; „die glücklichen Jäger“; „der Ring der Liebe“ (zweiter Theil von „Zemire u. Azor“); „das Irrlicht“,

worin Mad. Lange glänzte; die Baßparthie des Fischers Berthold für das Phänomen seiner Zeit, den herrlichen, als Königl. Preuß Hofsänger in Berlin seine künstlerische Laufbahn endenden Joseph Fischer (Vater) geschrieben, mit der Epoche machenden Romanze: „Zu Steffen sprach im Traume". U. starb in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts, 4 unmündige Kinder hinterlassend; einen Sohn (s. d. folg. Art.) und 3 Töchter, welche einige Zeit über der Bühne sich widmeten, ohne jedoch einen decidirten Beruf dafür zu beurkunden.

Umlauff, Michael, des vorigen Sohn, ist in Wien den 9ten August 1781 geboren und erhielt seine erste Orchester-Anstellung bei der Violine; als fertiger Partiturenspieler erwählte ihn der Operndirector Weigl zum Adjuncten, später rückte er zum wirklichen Capellmeister vor, in welcher Stellung er auch wirklich Hochverdienstliches leistete; trat jedoch bald nach dem Beginnen der Pachtadministration in den Pensionsetat, seitdem privatisirend und der Kunst beinahe gänzlich entsagend, was jedenfalls bei einem so schönen Talent ein großer Verlust zu nennen und wahrhaft zu bedauern ist. Leider schrieb er, aus unbekannten Ursachen, nur sehr wenig; namentlich das Singspiel: „der Grenadier"; die Ballete: „Aeneas in Chartago", „die feindlichen Volksstämme"; „Lodoiska"; „der Faßbinder"; „die Weinlese"; „Paul und Rosette"; nebst einigen Kirchenstücken für die K. K. Hofcapelle; aber auch dies Wenige reicht mehr als hin, um den erfindungsreichen, geschmackvollen, sonderlich im Instrumentalzweige gründlich bewanderten Meister zu erkennen. Seine freiwillig gewählte Zurückgezogenheit geht so weit, daß er sich sogar aus dem Institute der Tonkünstler-Societät ausschreiben ließ, bei deren jährlichen Benefice-Academien er stets die musterhafte Oberleitung führte. Zum letztenmale erschien sein Name öffentlich unter jenen der Kunstrichter, welche der Lachner'schen 5ten Symphonie in C-moll den Preis zuertheilten. —d.

Unabhängig, nennen Einige zum Unterschiede von den von ihnen sogenannten abhängigen oder Halb-Tönen cis, dis, fis etc. die sieben Töne c d e f g a h, welche das diatonische Grundsystem unserer ganzen Musik bilden, und die von keinen anderen Tönen abgeleitet sind, daher oft auch ursprüngliche oder natürliche Töne heißen.

Unaufhörlicher Canon, lat. Canon perpetuus oder infinitus, s. Kanon.

Unbewegliche Töne, s. Soni stantes.

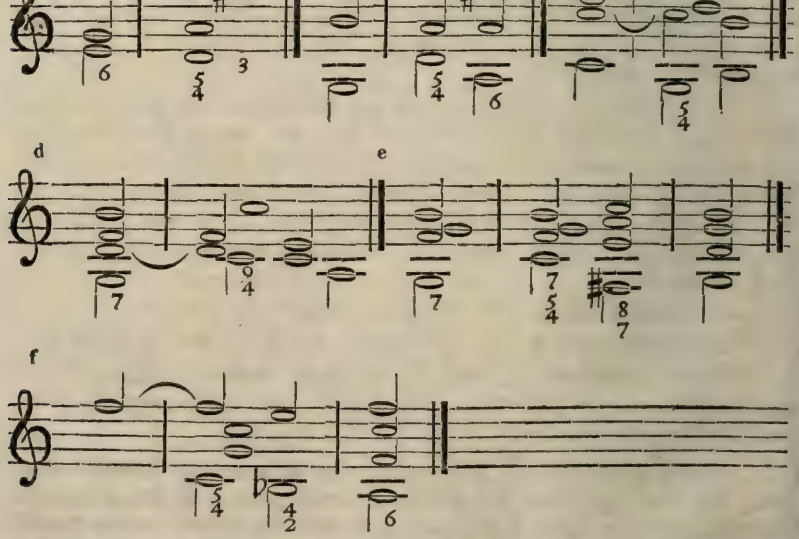
Unbezifferte und **unbezifferter Baß**, s. Bezifferung.

Unca, gekrümmt, geschwänzt, lateinischer Name der Achtelnote, weil diese einmal gekrümmt oder geschwänzt ist, einen Haken oben oder unten, wie nun die Note eben steht, am Stiele oder Halse hat.

Unda maris, eine Flötenstimme der Orgel von gewöhnlich 8 Fußton. Sie wird ein klein wenig höher intonirt als die übrigen Stimmen; dadurch entsteht in ihrem Zusammenklingen mit den übrigen Stimmen meist eine etwas stoßende Bewegung, die dem Strömen der Wasserwellen ähnlich seyn soll, und daher der Name — Welle des Meeres, Meereswelle. Uebrigens hat die Stimme bei guter und richtiger Intonation etwas sehr Angenehmes in ihrer Wirkung.

Undecime, ein Intervall von 11 Stufen oder die Quarte von der Octave eines angenommenen Grundtones, z. B. F — b. So ist also die U. eigentlich nichts Anderes als eine Quarte; wie wir aus ihrem eigenen Artikel

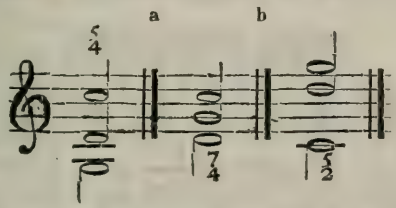
wissen, kommt die eigentliche Quarte in der Harmonie auf zweierlei Art vor, entweder als eine Consonanz, wo sie die umgekehrte Quinte ist, oder als ein Vorhalt der Terz, in welchem Falle sie natürlich jederzeit dissoniren muß, und zum Unterschiede nun von jener eigentlichen oder reinen Quarte pflegen diese dissonirende einige Tonlehrer und namentlich die, welche die Aufhaltung der Töne aus dem vorhergehenden Accorde auf dem Grundtone des folgenden Accords als besondere Tonverbindungen oder Accorde darzustellen gewohnt sind, die Undecime zu nennen, welche in der freien Schreibart dann gewöhnlich ihren Sitz auf der Dominante hat, u. blos in Begleitung der Quinte vorkommt, wobei in der vierten Stimme der Grundton, zuweilen auch die Quinte, verdoppelt wird. Uebrigens kann die U., und namentlich im gebundenen Satze, auch alle übrigen Intervalle in ihre Begleitung aufnehmen, wie der sogenannte Undecimenaccord beweist. Als Dissonanz muß die U. natürlich auch jederzeit richtig vorbereitet erscheinen und sich auflösen, was meist in der Terz geschieht, wie bei a; doch kann sie auch, wie die Septime, deren Stelle sie vertritt, und die durch das Untersetzen eines tieferen Grundtones aber zur Undecime wird, in noch andere Intervalle aufgelöst werden, z. B. in die Sexte, wenn der Baß um eine Quarte fällt oder um eine Quinte steigt, wie bei b; in die Octave, wenn der Baß um eine Terz steigt, wie bei c; in die Quinte, wenn der Baß um eine Terz fällt, wie bei d; in die Septime, wie bei e, und endlich sogar in die übermäßige Quarte, wie bei f:



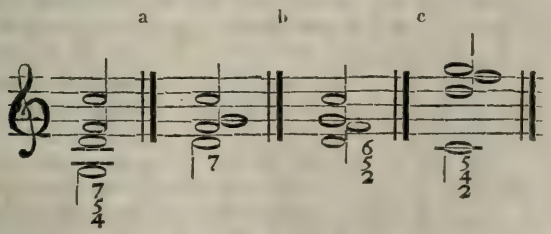
Wie aus diesen Beispielen auch erhellet, wird in der sogenannten Generalbaßschrift oder Baßbezifferung die Undecime immer wie die einfache Quarte, durch 4 bezeichnet, sehr selten durch 11. — Auch der doppelte Contrapunkt in der U. ist von dem der Quarte verschieden, was man jedoch nachsehen mag in dem Art. doppelter Contrapunkt.

Undecimenaccord, wird meist aus dem Septimenaccorde hergeleitet, und besteht ursprünglich aus Grundton, Terz, Quinte, Septime, None

und Undecime, ist also eigentlich sechsstimmig und kann in einem vier- oder noch weniger stimmigen Satze entweder gar nicht oder doch nur unvollkommen gebraucht werden. Die Intervalle, welche in dem Falle ausgelassen werden, sind ganz beliebig; nur sucht man stets gern dabei das Zusammentreffen so vieler und verschiedenartiger Dissonanzen zu vermeiden, also von den beiden Dissonanzen Septime und None wenigstens eine auszuscheiden. Die Undecime darf natürlich nicht fehlen, sonst hört alle Eigenthümlichkeit des Accordes auf. Werden mit der gewöhnlich fehlenden Terz beide jene Dissonanzen noch ausgeschieden, so entsteht der bekannte dreistimmige Accord, welcher aus Grundton, Quinte und Undecime besteht und meist unter dem Namen Quintquarten- oder umgekehrt Quartquinten-Accord läuft. Derselbe hat seinen Sitz gewöhnlich auf der fünften Stufe, also Dominante der Leiter, und um ihn im vierstimmigen Satze anzuwenden, muß entweder der Grundton oder die Quinte verdoppelt werden. Wird er umgekehrt, so entsteht, kommt die Quinte in den Baß, ein Quartseptimenaccord, wie bei a; und kommt die Undecime oder eigentlich Quarte in den Baß, der Secundquintenaccord, wie bei b. Im ersteren Falle muß im vierstimmigen Satze der Grundton, im letzteren Falle aber entweder die Quinte oder das obere Ende der Secunde verdoppelt werden:



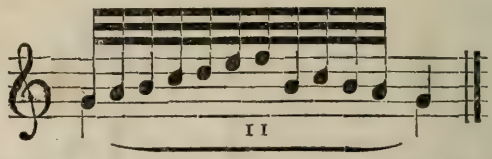
Werden aus dem vollständigen Accorde blos Terz und Quinte weggelassen, so entsteht der scharfe Quartseptimenaccord mit der None; bleiben Terz und Septime weg, so bildet sich der Quartquintenaccord mit der None; und bleiben Terz und None weg, so erhält man den Quartseptimenaccord mit der Quinte. Der Beispiele bedarf es wohl nicht. Wird der Accord durch Zufügung der Undecime zu dem bekannten Hauptseptimen- oder Dominanten-Accorde gebildet, wo alsdann jene den Platz der Terz einnimmt, so entstehen durch die Umkehrung drei Accorde, welche sehr häufig vorkommen; kommt die Quinte in den Baß nämlich der Quartseptimenaccord mit der Terz, wie bei a; kommt die Septime in den Baß der Secundquintsextenaccord, wie bei b, und kommt die Undecime oder Quarte in den Baß der Quartquinten-Accord mit der Secunde, wie bei c:



Wird dieser letzte Satz dreistimmig ausgeübt und aus demselben der obere Theil der Secunde weggelassen, so kommt ein Satz zum Vorschein, der aus dem Grundtone und dessen Quarte und Quinte besteht, aber keineswegs mit dem oben schon angeführten Quartquintenaccorde verwechselt werden

darf, bei welchem die Undecime allein die Dissonanz ist, welche vorbereitet und aufgelöst werden muß, während hier, obgleich im dreistimmigen Satze der obere Theil der Secunde nicht ausdrücklich vorhanden ist, zwei Dissonanzen enthalten sind, die Quarte und das zum Grundton gewordene untere Ende der Secunde. Daher wird auch bei dem Gebrauche dieses Accordes zuerst der Grundton als die Hauptdissonanz aufgelöst, und Quarte und Quinte werden dadurch in einen gewöhnlichen Quintsextenaccord verwandelt. Wenn endlich aus dem Undecimenaccorde blos Septime und None weggelassen werden, kommt ein aus Terz, Quinte und Undecime bestehender Accord zum Vorscheine, der aber nicht gebräuchlich ist, und nur in der Umkehrung, bei welcher die Terz im Basse liegt, vorkommen kann. Ueber die einzelnen aus den verschiedenen Umkehrungen des Undecimenaccordes entstehenden namhaften Accorde ist im Weiteren in den besonderen Artikeln derselben gehandelt worden.

Undecimole, eine rhythmische Figur, welche sich bildet, wenn eine Note in eilf gleiche Theile getheilt wird, wobei natürlich, bei der bestehenden Notenordnung, jede Note etwas von ihrem Werthe verlieren muß, um eine solche gleichartige Zeitdauer zu bewirken. Acht Zweiunddreißigtheile machen z. B. ein Viertel aus, in der Undecimole aber gelten auch eilf derselben nicht mehr:



S. den Art. Figur. Zur leichteren Uebersicht wird, wie hier, immer die Zahl 11 in einem Bogen über oder unter die Noten gesetzt; indessen kommt die Figur seltener vor als alle übrigen, da sie schon zu sehr ausgedehnt ist, um bequem aufgefaßt werden zu können.

Uneigentlicher Dreiklang, s. Dreiklang.

Unendlicher Kanon, Canon infinitus, s. Kanon.

Ungarn — ungarische Musik. Schon zur Zeit des heiligen Stephan, ersten Königs von Ungarn, wurde hier Musik gelehrt, zwar meist nur Kirchengesang, allein auch im übrigen Europa erfreute sich um diese Zeit die Musik kaum irgendwo einer ausgedehnteren, gewiß aber keiner sorgsameren Pflege. Der heilige Gerardus, Bischof des Csanader Kirchensprengels, errichtete bereits im 11ten Jahrhunderte ein Seminar, in welchem nicht nur arme, sondern auch Knaben Adeliger, und Magnatensöhne, vom Lehrer Valtherus Unterricht im Wissenschaftlichen u. zugleich in der Musik erhielten. Da Walther, wegen vermehrter Anzahl der Knaben, in der Folge nicht mehr ausreichte, hielt ihm der sorgsame Bischof den von Weißenburg berufenen Henricus, welcher die literarische Bildung in dieser Anstalt übernahm, damit Walther mehr Zeit für den Singunterricht gewänne, und diesem Beispiele folgten dann bald die meisten Bischöfe Ungarns. Wenn später die Cultur der Musik in Ungarn mit der des übrigen Europa nicht gleichen Schritt halten konnte, so waren besonders die wiederholten Einfälle der Tartaren u. Muselmänner, wie die vielen inneren Kriege daran schuld. Dennoch läßt sich nachweisen, daß, auch in den unruhigsten Zeiten, hier und da Kunstblumen erblüheten und in ruhigeren Zwischenräumen zum Kranze geformt wurden. Zum Beweise dient, daß die Königin Elisabeth auf einer Reise

nach Polen in Krakau ihren Ungarn Bälle und Gesangfeste geben konnte, und König Mathias Corvinus hatte eine ausgezeichnete Capelle, worin eine Orgel mit silbernen Pfeifen sich befand. Bei seiner Tafel wurden meist ungarische Lieder gesungen. Außerdem hatte er Lautenschläger, welche über Tafel die großen Thaten der Nation besangen und ihre Lieder mit ihren Instrumenten begleiteten. Nicht minder beförderte König Uladislaus II., welcher im 15ten und 16ten Jahrhunderte regierte, auf solche Weise die Musik; und Fröhlich, der Mathematiker, sagt in seiner Bibliothek für Reisende, daß die Bürger von Iglau zusammentraten und musikalische Academien hielten, auch freiwillig die Musik beim Gottesdienste versahen, wie eben so die Einwohner von Esperies, Zeben und anderen Städten. Die Einwohner von Beharfalva verfertigten mehrere Jahrhunderte hindurch, durch Nothdürftigkeit des Bodens dazu veranlaßt, fast nichts Anderes als Geigen und andere musikalische Instrumente zum Erwerb; und unter der Regierung der unvergeßlichen Maria Theresia, welche sich Ungarns Cultur in jeder Hinsicht mit wahrhaft mütterlicher Thätigkeit angelegen seyn ließ, wurden bei den Nationalschulen in Kaschau und Zips, Keszthely und Fünfkirchen, Großwardeyn u. a. neben den Zeichnungsschulen auch Musikschulen errichtet, in welchen Unterricht im Singen und Clavier- und Orgelspiele, auch in der Theorie der Musik, unentgeltlich ertheilt wird. Freilich entsprechen diese Schulen noch bei Weitem ihrem Zwecke nicht ganz, doch bestehen sie und es ist auch schon mancher brave Musikkundiger aus ihnen hervorgegangen. So ist erwiesen, daß von jeher auch in Ungarn die Musik sehr geliebt und getrieben wurde, nur vermochte sie sich, mancher Mißverhältnisse wegen, nicht zu dem Flor empor zu heben, in welchem wir sie jetzt in anderen Ländern Europa's treffen. Ja es ist nicht zu leugnen, daß Ungarn eins derjenigen Länder ist, wo die Musik in diesem Augenblicke auf der untersten Stufe steht, auf welcher bei dem Stande der europäischen Cultur überhaupt sie irgend nur stehen kann. Selbst Rußland hat ihm in dieser Beziehung noch den Rang abgelaufen. Pesth und Preßburg sind wohl die einzigen Städte, die sich durch musikalische Leistungen von Bedeutung hervorthun, und es ist zu hoffen, daß ihr ruhmwürdiges Bestreben bald Nacheiferung erwecken wird; indessen sind diese beiden Sterne doch zu wenig, um über das gesammte große ungarische Reich und seine musikalische Cultur ein helleres Licht zu verbreiten. Und hier reden wir nicht etwa blos im Hinblick auf große Virtuosität oder reiche Production an musikalischen Werken, auch nicht blos in Hinsicht auf großartige Concertaufführungen und dramatische Vorstellungen, sondern selbst in Hinsicht auf Kirchenmusik, wo man doch, bei dem ungeheuren Reichthume, welchen die Geistlichkeit besitzt, und dem großen Ansehen, in welchem dieselben steht, vor Allem etwas Vortreffliches erwarten sollte. Auch in ihr leisten nur Preßburg, das zu dem schönen Zwecke seinen glänzenden Musikverein (s. Musikverein) gründete, und Eisenstädt, wo von dem alten Glanze einer unter Jos. Haydn blühenden Fürstl. Esterhazyschen Capelle noch einige ehrenwerthe Denkmäler übrig geblieben sind, etwas Erkleckliches. Den Städten Pesth und Ofen wird schon seltener ein solcher Genuß. Lange Zeit stand sogar die Kirchenmusik in Ungarn jeder anderen und besonders der Theatermusik noch bei Weitem nach. Preßburg und Pesth haben deutsche Theater, und besolden ein vollständiges Orchester, das immer aus sehr guten Musikern zusammengesetzt ist. Ja Preßburgs Theatermusik, u. besonders das Orchester, verdiente eine Reihe von Jahren unter der Leitung der Capellmeister Kienlen, Drechsler, Fuß, Eckschlager sogar ausgezeichnet genannt zu werden. Uebrigens besitzt Ungarn weniger eigentliche Virtuosen von

Fach als gute Dilettanten, und jene müssen immer aus anderen Ländern, namentlich Deutschland, verschrieben werden. Dilettanten aber beschränken sich meist auf die gangbarsten Instrumente, als Clavier, Violine, Flöte, Violoncell, höchstens Clarinette, und alle übrigen erscheinen daher mehr oder weniger vernachlässigt, selbst die Orgel gehört hiezu. Man könnte behaupten, daß in dem ganzen großen Ungarn nicht drei gute Organisten zu treffen sind. So gedeihen denn auch, Pesth und Preßburg abgerechnet, die Concerte nicht sehr in Ungarn, und weil diese nicht gedeihen, finden sich auch nur wenige Talente aufgemuntert, sonderlichen Fleiß auf das Studium der Composition zu verwenden. Sollte man es glauben, daß Ungarn, dieser von dem so sehr musikalischen Oesterreich so nah begränzte Staat, bis 1828 nicht einmal eine eigene Clavierschule besaß? und doch ist es so; in diesem Jahre erst erschien eine Art Clavierschule in ungarischer Sprache von Alexander von Dömény, der die Materialien dazu aus den Werken Händels, Clementis, Cramers, Schmitts, Kalkbrenners, Steibelts u. A. zusammengelesen hatte, also auch noch nicht einmal Eigenes lieferte. Ueberhaupt aber finden wir das Eigenthümliche der ungarischen Musik nur in der eigentlichen Nationalmusik, alles Uebrige ist geborgt und entlehnt, und hauptsächlich zwar von Deutschland. Rechnen wir das den Ungarn denn auch nicht hoch an; sie sind abhängig ja in jeder Beziehung von einer deutschen Regierung; indessen so wahr dies ist, so gewiß ist doch auch, daß Ungarn ungeachtet dieser politischen Conjunctur rücksichtlich seiner physischen Beschaffenheit, seiner Sprache, Sitten und Gebräuche, sich so sehr von allen anderen Ländern unterscheidet, daß ein Schritt über die Gränze den Reisenden schon davon überzeugt, und diese Eigenthümlichkeit offenbart sich denn auch in seiner Nationalmusik. Der vornehmste Charakter derselben ist Trauer; Elegie ihr ganzer innerster Lebenspuls, selbst bis zur Tanzmusik herab, die meist sehr ernst beginnt und erst gegen das Ende hin ein rascheres Tempo annimmt. Die Ursachen davon liegen so tief in der Natur des ganzen ungarischen Nationallebens, und sind so eng mit den mancherlei politischen Ereignissen jenes Landes verwebt, daß, wollten wir sie ergründen, hier eine Untersuchung anstellen müßten, so weitläuftig und kosmopolitischer Natur, wie sie durchaus nicht in der Tendenz dieses Buches liegt und liegen kann. Begnügen wir uns daher mit der bloßen Andeutung der Sache, die sich in Wahrheit so verhält, und fügen dann nur noch dasjenige mit einem Paar Worten hinzu, was wirkliches musikalisches Interesse hat. Die gewöhnlichen Instrumente der ungarischen Nationalmusik sind vorzüglich der Cimbal (Hackebrett), die Geige, die Pfeife und bei der untersten Volksclasse auch der Dudelsack. Mit den beiden erst genannten werden die vielfältigen Nationallieder begleitet, doch singt der Ungar auch viel ohne Begleitung. Die gewöhnlichen Spielleute der Nationalmusik sind von alten Zeiten her Zigeuner, welche jedoch auch wohl andere als bloße Nationalstücke vortragen, indeß auch diese überall ohne Noten, lediglich nach dem Gehör und Gedächtnisse. Einige dieser Leute führen kein Nomaden-, sondern ein ordentlich bürgerliches Leben, sind wohlhabend, kaum durch etwas Anderes zu erkennen als durch ihre gelbe Gesichtsfarbe, und unterrichten ihre Kinder in der Musik, jedoch immer ohne Kenntniß der Noten. Die ungarische Nationalmusik ist rein traditionell. Einige zigeunerische Musikbanden sind berühmt im ganzen Lande, werden bei ächt ungarischen Festlichkeiten von Weitem her berufen und gut bezahlt, und in der That auch zeichnen manche sich durch fertiges Spiel u. Annehmlichkeit des Vortrags aus. Wer ungarische Nationallieder kennen lernen will, und keine anderen Werke dazu zur Hand hat, findet einige solche

in der Leipziger allgemeinen Musikzeitung von 1816 Nr. 11 in den Beilagen.

Noch mehr wie in dem eigentlichen Ungarn scheint die Musik zu Hause zu seyn in Siebenbürgen, wenn wir nämlich von dem Einzelnen absehen u. nur das Allgemeine ins Auge fassen. Siebenbürgen ist bekanntlich ein Theil des alten Daciens, und seine dermaligen ältesten Bewohner sind die Wallachen. Mit der Natur dieser nun scheint das musikalische Element ganz und gar verwachsen zu seyn, aber auch das poetische. Kein Wallache singt ohne Text, aber kein Wallache auch sagt einen Vers her, ohne ihm zugleich eine gewisse musikalische Melodie zu geben. Selbst bei dem Tanze kann er sich nicht enthalten, von Zeit zu Zeit in gleichem Rhythmus mit der Musik, wie es ihm eben der Raptus eingiebt, eine Art Dithyramben zu declamiren, die, so höchst unsittlich und unschicklich sie oft sind, dem wallachischen Mädchen aber durchaus nicht anstößig erscheinen. Besonders auch ist das weibliche Geschlecht dem Singen und Dichten ergeben. Die Weiber besingen ihre Liebe und ihren Kummer, und tanzen und singen auf den Grabeshügeln ihrer Todten. Dabei jedoch kennen die Wallachen weder Noten noch andere musikalische Zeichen, und der Gesang ist völlig unisonisch, wie die instrumentale Begleitung desselben. Von einer Harmonie haben sie keine Idee, so tagtäglich sie, besonders von den Ungarn, harmonische Gesänge und Spielstücke zu hören bekommen. Jede harmonische Musik in der Wallachei ist eine fremde und keine nationale Musik; selbst der Zigeuner weiß und fühlt dies, und so sehr er es an und für sich für einen Fehler hält, seine Lieder anders als harmonisch zu begleiten, spielt er, sobald er ein wallachisches Lied vorträgt, im Einklange oder in der Octave. Das Tempo der Lieder ist schwerfällig und schleppend, doch der Tanz wieder hat eine mäßig geschwinde Bewegung und läßt sich fast immer im $^2/_4$-Takte aufschreiben. So haben die Lieder auch meist die Moll-, die Tänze aber eine Durtonart. Uebrigens herrscht keine andere Regel dabei als die der Tradition; selbst der Gesang beim Gottesdienste, der stets durch die Nase gedämpft wird, findet sich nirgends aufgezeichnet und wird nur durch Tradition fortgepflanzt. Die Instrumente der Wallachen sind: eine gegen 12" lange Pfeife, eine andere noch einmal so lang und dick, und eine Geige, deren vier Saiten gestimmt sind in a d a d, also quart-, quint- und quartweis. An den Gränzen von Ungarn trifft man auch wohl den Dudelsack. Die Flöten werden nur geblasen mit zu gleicher Zeit einem Brummen durch die Nase. Die Sprache hat wenig Weiches, und daher klingt auch der Gesang immer hart. In den Kirchen der Reformirten und Unitarier sind die Melodien der Gesänge durch Quadratnoten über dem Texte angedeutet, aber die Organisten u. Cantoren kennen sie meist nicht; doch singen bei den Leichenbegängnissen der Vornehmern ihre sogenannten Studenten (Schüler) wohl mehrstimmige Choräle, die sie dann Harmonia heißen, aber diese Harmonie geht immer nur in gerader Bewegung fort, und der Baß bildet dabei meist nur die Octave der Oberstimme. Ehedem besaßen die siebenbürgischen Ungarn auch eine Art Schallmey, die Rakotzi-Sip hieß, aber der Sage nach ward sie schon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts von der Regierung verboten. Nun ist mit alle Diesem aber nicht gesagt, daß die Siebenbürger gar keine bessere Musik kennten als die eben beschriebene: die siebenbürger Sachsen haben auch in dieser Beziehung ihren Ursprung nicht verleugnet, nur ist die Musik, welche sie besitzen und ausüben, keine eigentlich nationale und ursprünglich wallachische, sondern mehr deutsche. Sie waren es auch, welche die erste Orgel in Siebenbürgen errichteten, nämlich die in der Pfarrkirche zu Hermannstadt,

welche 1673 fertig wurde, und ihre Organisten und Cantoren kennen Noten und alles Uebrige, was zur musikalischen Zeichenschrift gehört; besitzen harmonische Kenntnisse und pflanzen dieselben weiter fort durch Unterricht. Ihre Städte haben eigene Amtsmusiker oder Turner, welche Kirchenmusik machen und bei öffentlichen Festlichkeiten spielen, wobei alle Instrumente angewendet werden, die in Deutschland üblich sind. An den evangelischen Seminarien bestehen Singschulen, und es ist fast kein Dorf, viel weniger eine Stadt zu treffen, wo nicht wenigstens einige Musikkundige leben. Selbst von großen Künstlern erzählt die Geschichte des sächsischen Siebenbürgen, als einem Valentin Gräw, genannt Bakfark, dem Siegmund Zapolya adelige Güter schenkte, und der große Reisen durch Europa machte, dem Stadtcantor Johann Sartoris zu Hermannstadt, der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts lebte und sich als Componist hervorthat, und Andere. Wie gesagt aber sind diese Bewohner Siebenbürgens weniger zu der eigentlichen ursprünglichen Nation zu rechnen, sondern Einwanderer, die zur Zeit ihrer Einwanderung schon eine bedeutendere Cultur besaßen und nachgehends auch nie in ihren wissenschaftlichen wie künstlerischen Bestrebungen ihre Abstammung verleugneten. Die Musik des Wallachen, des ersten und hauptsächlichsten Bewohners von Siebenbürgen, ist keine andere als die oben bezeichnete. Es existirt deshalb auch in dem ganzen Lande nicht eine einzige Musikalienhandlung, als nur in Hermannstadt und Klausenburg, dem Mittelpunkte des sächsischen Landstrichs, aber auch hier erst seit 1780 und in einem sehr beschränkten Umfange. Wallachische Lieder und Tänze, in unseren Noten aufgezeichnet, theilt die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung von 1814 Nr. 47 in der Beilage mit. K.

Unger, Johann Friedrich, s. Melograph.

Unger (Ungher), Caroline, eine der bedeutendsten jetzt lebenden Sängerinnen, ward in Wien 1800 geboren, und erhielt hier auch, und zwar von ihrer frühesten Kindheit an, den ersten Gesangsunterricht. 1819 begann sie ihre theatralische Laufbahn in der Rolle des Cherubin in Mozart's „Figaro" auf dem Kärnthnerthortheater. Ihre Stimme hatte schon damals einen bedeutenden Umfang und viel Biegsamkeit. Als Barbaja nach Wien kam und die Leitung der italienischen Oper übernahm, engagirte er sie für diese, und trug daneben Sorge für ihre noch weitere Ausbildung. Die Erfolge waren die besten, und als er 1825 wieder nach Italien zurückkehrte, machte er der jungen Sängerin, die auch äußerlich von der Natur mit allen Mitteln zur dramatischen Kunst ausgestattet ist, den Antrag, ihm dahin zu folgen. Sie that es und ist seitdem auch dort, in Italien, geblieben, durch Studium und ein hervorragendes Talent sich zu dem Rufe einer der ersten Sängerinnen italienischer Bühne aufschwingend. Besonders in Neapel erregte ihr Erscheinen große Sensation, nachgehends in Mailand, und zuletzt 1837 in Rom auf dem Teatro Tordinona, wo unter anderen sie als Beatrice in Bellini's Oper gleiches Namens einen Triumph feierte, wie noch wenige Sängerinnen vor ihr, wenn wir allenfalls jene Heroen der schönen Gesangskunst, eine Malibran, Grisi, Catalani, ausnehmen. Nicht allein daß sie viele Male stürmisch gerufen worden wäre, sondern auf eine Frau machte sogar ihr Vortrag der Abschiedsscene in der Oper einen solch' tiefen Eindruck, daß dieselbe Convulsionen bekam, und darauf die übrigen Tage des Carnevals das Bett hüten mußte. So wurde wenigstens von Rom aus nach Deutschland durch Zeitungen berichtet. Wir haben die Unger, die sich seit ihrem Aufenthalte in Italien um der richtigen Aussprache ihres Namens willen auch wohl Ungher schreibt, in neuerer Zeit nicht gehört, und können also aus eigener

Erfahrung nicht urtheilen, wie weit sie in ihrer Ausbildung zugenommen hat. Uebrigens ist der stürmische Beifall, den sie überall, wo sie auftrat, als in Florenz, Genua, Parma, Bergamo und anderen Städten, erhielt, ein gutes Zeichen und sehr geeignet, äußerst günstig für sie zu stimmen. Der Hauptwahlplatz ihres Talents ist die komische Oper, doch singt sie auch serieuse Parthien mit Erfolg. Ihre Stimme hat den Umfang von a bis dreigestrichen d, und innerhalb dieser Sphäre soll sie auch die schwierigsten Passagen mit der größten Leichtigkeit überwinden. Daneben wird sie als eine vortreffliche Actrice gerühmt. Wir wollen wünschen, daß sie bald einmal wieder nach Deutschland zurückkehrt, und ihren Landsleuten auch die Freude der Bewunderung ihres schönen Talents gönnt. — st.

Ungerader Takt, s. Takt und Taktart.

Ungestrichen, der Beiname der zweiten Octave unsers Tonsystems, wodurch dieselbe und die Töne, welche sie in sich faßt, von allen übrigen Octaven und deren Tönen unterschieden wird. Man heißt sie auch wohl kleine Octave, u. spricht vom kleinen wie ungestrichenen c d e f g u.s.w. Der Name ungestrichen kommt daher, weil in der alten Tabulatur (s. d.) die Tonbuchstaben der folgenden Octaven durch Striche unterschieden wurden, und der Name kleine Octav daher, weil man in jener Tabulatur für die Töne dieser Octav zum Unterschiede von der sogenannten großen oder tiefen Octav kleine Buchstaben gebrauchte. a.

Ungleicher Kontrapunkt, s. Kontrapunkt.

Unharmonischer Queerstand, relatio non harmonica, s. Queerstand.

Unichordum, alter lateinischer Name der Marine-Trompete (s. d.).

Unioni, Virgilio, von Rieti gebürtig, wird von mehreren Geschichtschreibern, namentlich auch von Baini, als Zögling der römischen Schule rühmlichst erwähnt, ohne übrigens Näheres über ihn oder von seinen Werken Etwas anzuführen. Um 1709 war er Capellmeister an der Kirche und am Kloster zu S. Chiava in Rom. Das ist Alles, was wir bis jetzt über ihn erfahren konnten.

Unisono, lat. Unisonus — der Einklang, d. h. das Zusammenstimmen zweier oder mehrerer Töne von völlig gleicher Größe oder Höhe und Tiefe. S. den Artikel Prime und All' unisono. Was die ästhetische Wirkung eines unisonischen Gesanges oder Spiels betrifft, so kann dieselbe von einer außerordentlichen Kraft seyn, doch muß einem solchen Gesange auch immer die Idee einer gleichen Gemüthsstimmung und Denkungsweise der Personen zu Grunde liegen, wie beim Kirchengesange der Gemeinde, sonst erscheint er als ein offenbarer Vergriff in der Wahl und Anwendung der Ausdrucksmittel, wenn nicht noch als etwas Mehres.

Un poco (ital.) — ein wenig; kommt oft zur näheren Bestimmung der Vortragsbezeichnungen vor, z. B. un poco andante — ein wenig langsam, un poco piu forte — etwas stärker ꝛc. a.

Unrein, auch in der Musik, wie überall, der natürliche und vollkommene Gegensatz von Rein, s. daher diesen Artikel, denn Alles was nicht rein ist, ist unrein, so auch der Klang, ein Spiel und was sonst wohl in der Musik mit diesem Prädicate bezeichnet werden kann.

Unterbrochene Cadenz, s. Cadenz.

Unterdominante, oder Subdominante, s. Dominante und Quarta.

Unterhalber Ton, Subsemitonium modi, s. Semitonium modi und die daselbst angezogenen Artikel (unter Semi).

Untermediante, ist die umgekehrte Terz oder die Sexta toni, s. diese und Mediante.

Unterricht. Dieser viel umfassende, wichtige und für alle Musiker sicher sehr interessante Artikel mußte Umstände halber auf den Nachtrag verschoben werden. d. Red.

Untersatz, nennen die Orgelbauer den Subbaß (s. d.), wenn er die tiefste Flötenstimme im Pedale ist.

Unterschlagen, s. Fingersetzung.

Unvollkommene Consonanzen, s. Consonanz. — **Unvollkommener Tonschluß**, dasselbe was Halbcadenz, s. Cadenz.

Unzelmann, Friederike Auguste Conradine, genannt Großmann, eine der vorzüglicheren Sängerinnen des vorigen und auch noch gegenwärtigen Jahrhunderts, zu Gotha 1760 geboren, hieß eigentlich Flittner, nahm aber, als sie sich dem Theater zu widmen beschloß, den Namen ihres Stiefvaters, des bekannten Schauspieldirectors Großmann an, und kam 1788 als Sängerin und Schauspielerin an das Nationaltheater zu Berlin, wo sie bald der Liebling des Publicums ward und sich an den bekannten Komiker Unzelmann verheirathete. Schon in ihrer Gestalt besaß sie ausnehmend viel Liebreiz, u. dazu ihr eminentes Talent sowohl im Gesange als im Spiele — mußte sie sich schnell zu einer bedeutenden Erscheinung auf der Bühne erheben. Besonders im komischen Fache war sie ausgezeichnet. Glänzte sie in der Oper durch eine äußerst angenehme Stimme und sinnig warmen Vortrag, so ragte sie im Lustspiel durch Lebendigkeit, schalkhaften Muthwillen, Grazie und feinen Anstand über alle Anderen empor, während doch ihr Talent auch in der Tragödie durch Einfachheit, großartig veredelte Natur und Tiefe der Auffassung ein ergreifendes Charakterbild zu schaffen wußte. Reiche Lorbeeren erwarb sie sich auf einer Kunstreise nach Wien um 1800. Im Jahre 1803 trennte sie sich von Unzelmann, und verheirathete sich an den Schauspieler Bethmann; ging dann aber auch von der Oper ab und ganz zum Schauspiele über, wo sie neben einem Iffland selbst nahmhaft Epoche machte in der Geschichte des deutschen Theaters. Sie starb im Jahre 1814 zu Berlin, und noch dürfte keine Sängerin oder Schauspielerin da gewesen seyn, welche im Ganzen, wenn auch in manchem Einzelnen, sie übertroffen hätte. st.

Uranion, ein dem Terpodion (s. d.) sehr ähnliches Tasteninstrument, auch von demselben Erfinder, und derselben inneren Einrichtung, nur daß der Cylinder mit Tuch überzogen ist, und dadurch der Ton etwas gedämpft erscheint. Das der einzige wesentliche Unterschied zwischen beiden Instrumenten. Das Uranion ist 4′ lang, 2′ breit, 1½′ hoch, und hat den Umfang von Contra F bis zum 4gestrichenen c, also von 5½ Octaven.

Uregna oder **Urenna**, Pietro d', ein spanischer Cistercienserm̈önch, lebte im 16ten Jahrhunderte zu Vigevano bei Mailand als Professor der Theologie und Bischof, und starb daselbst 1582. Er wird als der Erste genannt, der den 6 Guidonischen Solmisationssylben noch eine siebente hinzusetzte, und diese Erfindung in einem spanischen Werke, Arte nueva della musica inventada per San Gregorio etc. betitelt, bekannt machte. Das Werk erlebte mehrere Auflagen. U., der überhaupt von seinen Zeitgenossen als ein sehr gelehrter Musiker verehrt wurde, war von Geburt an blind gewesen, und befand sich Anfangs als Mönch in Espina in Spanien.

Ut, die erste der gewöhnlichen Guidonischen Solmisationssylben, welche also immer auf den Grundton fällt. S. Alphabet u. Solmisation. In der modernen Solmisation und bei denen, welche mit deren Sylben die Töne bezeichnen, wie die Franzosen, ist ut immer der Name des Tones c, und ut diesis der Name des erhöheten c oder cis. – Die Sylben ut fa bezeichneten in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, bei welcher auf dem Tone e oder f nicht ut sondern fa gesungen werden mußte, was allemal der Fall war, wenn das Hexachord von c in das Hexachord von g hinabstieg, oder wenn das Hexachord von f absteigend in das von c fortschritt, denn alsdann fiel das erstemal auf c und das zweitemal auf f stets die Sylbe fa. S. Solmisation. — Die Sylben ut re bezeichneten die Mutation in der Solmisation, wenn auf dem Tone g nicht die Sylbe ut, sondern re gesungen werden mußte, was eintrat, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von g in das von f hinabstieg; u. die Sylben ut sol endlich bezeichneten diejenige Veränderung der Sylben, wenn auf g oder c nicht mehr ut, sondern sol gesungen werden mußte, was geschah, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von g in das von c, und wenn sie aus dem Hexachorde von c in das von f hinabstieg. S. Solmisation.

Utenthal, Alexander, ein sehr beliebter Componist des 16ten Jahrhunderts in Diensten des Erzherzogs Ferdinand. Man hat noch viele Kirchengesänge, Messen, Psalmen, Magnificate, auch deutsche und französische Lieder von ihm, die alle zu Nürnberg und Frankfurt gedruckt wurden. Einige arrangirte Sachen davon findet man in Jacob Paix Orgeltabulaturbuche. Merkenswerth ist, daß U. nie für mehr als höchstens 6 Stimmen schrieb, aber auch selten für weniger als vier.

Utricularius, s. Ascaulos.

Uttini, Francese, Königlich schwedischer Hofcapellmeister zu Stockholm, braver Componist, Italiener von Geburt und Mitglied der filharmonischen Gesellschaft zu Bologna, reiste Anfangs in Deutschland und England und gab hier mehrere seiner Compositionen heraus, worunter namentlich einige treffliche Sonaten für die Violine sich befanden. Seine Anstellung in Stockholm mag in das Jahr 1772 fallen. Er war in dieser der Vorgänger von dem berühmten Krause. 1795 legte er Alters halber das Amt nieder, erhielt aber eine jährliche Pension von 500 Rthlr. für seine ganze noch künftige Lebenszeit zugesichert. Indessen dauerte diese nicht lange mehr: er starb bereits 1796. Von seinen Compositionen sind besonders noch in ehrendem Andenken geblieben: die Oper „Aline Königin von Golconda", die Oper „Aeneas", ferner die Oper „Thetis und Pelus", wozu der König von Schweden selbst das Sujet gemacht hatte, und einige Chöre zur Athala. Seine Instrumentalwerke sind als Zeitprodukte jetzt ganz vergessen worden.

V.

V, als einzelner Buchstabe, kommt in der Musik nur als Abkürzung vor (s. Abbreviatur), nämlich wohl für Verti, Volti, auch Violino, volta etc. Was diese Wörter bedeuten, besagen ihre eigenen Artikel. a.

Vacari oder Vaccari, Francesco, berühmter italienischer Violinvirtuos, aus Modena gebürtig, lebte Anfangs viele Jahre auf Reisen.

Dadurch sind die Nachrichten über ihn sehr verschieden lautend und unzuverlässig geworden. Das ganze letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts wanderte er in Italien von einer größeren Stadt zur andern, überall den lebhaftesten Beifall erhaltend; dann ging er nach Spanien, und trat dort 1800, ohngefähr 36 bis 40 Jahre alt, in Königl. Dienste. Um 1809 muß er eine zweite große Reise gemacht haben, denn aus dieser Zeit her wird von verschiedenen Orten, namentlich aus Paris, über sein Spiel, und zwar sehr vortheilhaft berichtet. Auch war er einmal in Deutschland. Von ohngefähr 1816 an indeß hat man fast gar Nichts mehr von oder über ihn gehört. Einige Compositionen für die Violine, welche er herausgegeben, scheinen ebenfalls nicht sehr geeignet gewesen zu seyn, sein Andenken für längere Zeit in einer größeren Lebendigkeit zu erhalten.

Vaccai, Lehrer der Composition am Conservatorium zu Mailand, ist geboren zu Neapel 1790, und ein Schüler von Paisiello. Schon in seinem 15ten Jahre componirte er die große Cantate „Andromeda", und sie erhielt, um der Gründlichkeit ihres Satzes und Styles willen, den Beifall aller Kenner. Man versprach sich damals sehr Viel von V's schönem Talente, und in der That auch wäre er sicher einer der ersten und gediegensten Componisten Italiens geworden, wäre er ruhig auf der Bahn fort gewandert, die der große Geist seines erhabenen Meisters ihm vorgezeichnet hatte, und nicht ebenfalls ein Opfer geworden jener Glanz- und Ruhm-, auch wohl Geldsucht, welche mit Rossini's Erscheinen auf der Bühne dramatischer Composition sich so vieler jüngerer Tonsetzer bemeisterte und zu der Nachahmung einer Manier dieselben verleitete, in der wirkliches Glück zu machen doch immer nur ein Talent, ein Geist, ein künstlerisches Genie hoffen konnte, wie in Wahrheit Rossini es besitzt. Wie viele Componisten, von Natur aus nicht ohne herrliche Gaben, haben, das nicht begreifend, in dieser Nachahmung ihr ganzes zeitliches Glück verscherzt, und ein Ende bereits genommen, als sie kaum noch angefangen hatten zu leben. V. gehört nun zwar nicht zu denen, welche in seiner ganzen Bitterkeit und Härte dies Loos getroffen, jedoch auch nicht zu denen, die geistig stark genug waren, sich in einen Kampf mit dem Schicksale einzulassen. Er schrieb unter Anderem die Opern „Timur Chan", „Pietro il gran", „la Pastorella" (1825), und „Giulia e Romeo". Man kann nicht leugnen, daß sie viele schöne Einzelnheiten besitzen, namentlich hat letztere Oper manchen beachtenswerthen Vorzug vor Donizetti's „Montecchi und Capuleti", die aus derselben Quelle geflossen sind, und auch nicht allein hinsichtlich des Stoffes, sondern selbst der Form und Einkleidung nach der Oper von V. ähnlich sehen, wie ein Auge dem andern; indessen welches Glück haben sie gemacht? — und was ist Schuld daran, daß sie kein sonderliches Glück gemacht haben? — die offenbare Nachahmung Rossini's, die nun aber bisweilen um so mehr zur völligen Carricatur werden mußte, als V. da, wo sie in zu knechtischer Gestalt hervortritt, durch allerhand und nicht selten höchst sonderbare Kunstgriffe sie zu verbergen sucht. Uebrigens versteht, wie gesagt, V. seine Kunst; am besten beweisen das seine Canzonen und Canzonetten, und die Sachen, welche er für's Clavier componirte, worunter namentlich einige vortreffliche Sonaten; und in Wahrheit zu bedauern ist nur, daß er, sich selbst und seine Bestimmung so wenig verstehend, einer Leidenschaft Raum geben konnte, die zu nähren doch die Natur ihn gar nicht ausgestattet hat. Einzelne Reisen und Ausflüchte abgerechnet, lebte er fortwährend zu Neapel, bis 1836 Piantanida zu Mailand starb, und er nun durch den alten würdigen Basily an dessen Stelle berufen ward. Es zeugt diese Anstellung dafür, daß man

Baccai's Werth und Kenntnisse in Italien wohl zu schätzen versteht, wenn man auch seinen Opern nicht sonderlichen Beifall zujauchzt: er ist immer ein würdiger Schüler seines Meisters, der in seiner Sphäre sicher viel Gutes und Nutzenbringendes zu stiften weiß. Das geringe Glück, das er als Tondichter selbst machte, beruht lediglich auf einem Mangel an Urtheilskraft und auf der Hast, mit welcher junge Talente meist auf ihre Aufgabe loszustürzen pflegen, nicht auf einem Mangel an Talent selbst oder gar einem Mangel an eigentlich künstlerischer Bildung, und deshalb war es gut, daß ihm mit jener Anstellung eine Wirksamkeit angewiesen wurde, wo er mehr diese letztere, eine Kraft des Geistes, als eine Kraft des bloßen Genie's zu offenbaren im Stande ist. oo.

Vachon, Pierre, ward geboren in Provence um 1730, und glänzte schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Violinvirtuos und Componist. Wer seine Lehrer in der Musik und im Violinspiel insbesondere waren, ist nicht bekannt, doch läßt sich fast als Gewißheit annehmen, daß er seine Studien zu Paris machte, und nachgehends sogleich für einige Jahre auf Reisen ging, auf denen er aber mehr sich noch weiter auszubilden denn selbst als Künstler zu glänzen suchte. Gegen 1756 kam er nach Paris zurück, und 1758 trat er zum erstenmale daselbst im Concert spirituel mit einem Violinconcerte von seiner eigenen Composition auf. Ein Referent des Mercur de France schrieb darüber, es hieße von ihm:

Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître
Et pour leur coup d'essai veulent des coups de Maitre.

Später engagirte ihn der Prinz Conti als seinen Premier-Violinisten, und damals schon hatte er mehrere Opern auf die Bühne gebracht, an einigen davon waren ihm Andere bei der Composition behülflich gewesen. Indeß sind von allen diesen seinen Arbeiten kaum nur noch einige dem Namen nach bekannt; erst die Opern, welche er jetzt theils allein, theils mit Trial gemeinschaftlich schrieb, erhielten sich länger auf den Repertoiren und im Andenken, als: „les femmes et le secret" (1767), „Esope à Cythere", „Hypomene et Atalante" (1769), „Renaud d'Ast" (1765), „le Monnier", und „Sara" (1773). Für sein Instrument componirte er namentlich viele Solo's und Concerte, aber auch Quartette. Sie galten durchgängig damals für Meisterwerke ihrer Art. 1784 kam er nach Deutschland, und kaum in Berlin angelangt, erhielt er daselbst auch eine Stelle als Königl. Concertmeister. Sein Spiel auf der Violine erregte bei Kennern wie bei Laien das höchste Staunen und Entzücken; eben so stimmen alle Berichte darin überein, daß er ein ausgezeichneter Orchesterdirector gewesen sey. Als Componist war er in seinen späteren Jahren wenig mehr thätig: ohngefähr ein Dutzend Streichquartette mag Alles seyn, was er in dieser Beziehung zu Berlin noch zu Tage förderte. 1798 ward er Alters halber in Pensionsstand gesetzt, und er starb 1802 zu Berlin, das er vom Augenblick seiner Anstellung an nicht wieder verlassen hatte. Sein Nachfolger im Amte war der bekannte Concertmeister Haak. m.

Vaedl und Vaet, falsche Schreibarten für Waert (s. d.).

Vaillant, Pierre, Componist und Lehrer der Musik zu Paris. Ueber seine sonstigen Lebensverhältnisse haben wir keine bestimmten Nachrichten bis jetzt erhalten können. Allem Anschein nach ist er noch ein Mann in den besten Jahren. Er schrieb eine Violinschule, eine Flötenschule, eine Clarinettschule und eine Flageoletschule, welche alle in Frankreich selbst sehr günstige Aufnahme scheinen gefunden zu haben, im Auslande jedoch weniger

bekannt geworden sind. Dann componirte er mehrere Harmoniemusiken, ein Paar Dutzend Duette für 2 Violinen oder 2 Flöten oder 2 Clarinetten, und endlich auch eine nicht geringe Anzahl allerhand kleinerer Sachen für eine Flöte und eine Clarinette. Was uns davon vorliegt, ist nicht von sonderlich künstlerischem Werthe, doch gefällig und mittelmäßigeren Spielern der Instrumente immer eine angenehme und auch nützliche Gabe.

Valdesturla, Sängerin, s. Schicht.

Valentini, Pietro Francesco, ein römischer Edelmann von ganz besonderen musikalischen Verdiensten, Zögling jener berühmten Schule zu Rom unter Giovanni M. Nanini, starb 1654, und hinterließ drei didaktische Werke, im Manuscript, welche in die Bibliothek des Hauses Barbarini kamen; ferner viele Compositionen, welche er seinen Erben befahl, in 22 Bänden drucken zu lassen, was auch geschah. Jene didaktischen Werke führten die Titel: „Duplitonio, musica dimostrazione di P. F. V., per la quale appare li toni e modi musicali ascendere al numero di 24 dove dodici soli communemente sono stimati" etc.; „Trattato del tempo, del modo, e della prolazione" etc., und „Trattato della battuta musicale" etc. Die Compositionen, welche die Erben drucken und dabei immer die Nummer wie die Veranlassung beifügen ließen, bestanden in mehrstimmigen Madrigalen, Motetten, Canzonetten, Canzonen, und Litaneien. Die merkwürdigsten seiner Arbeiten hatte er übrigens noch selbst bei seinen Lebzeiten herausgegeben. Es waren dies zunächst ein Canon auf die Worte Illos tuos misericordes oculos ad nos converte, mit mehr als 2000 Resolutionen, für 2 bis 5 Stimmen; ein Canon über 4 Subjecte für 20 Stimmen, und eine Sammlung verschiedener Canons. Man hat verschiedene Ausgaben von diesen Werken. Auch im dramatischen Style versuchte sich dieser V. mit den beiden Opern „La Metra" und „La Trasformazione di Dafne", und er gehörte zu den Ersten, welche der damals neuen Manier huldigten, zu dem Hauptwerke auch sogleich die Intermezzi zu verfertigen, welche zwischen den Akten aufgeführt wurden und auch ihre eigenen Namen hatten. Die erste jener beiden Opern enthielt die Zwischenspiele „l'Uccisione d'Orfeo" und „Pitagora che ritrova la Musica", und die letztere die Zwischenspiele „il Ratto di Proserpina" und „la Cattivita nella rete di Veneri e Marte". V. zeichnete sich auch als Dichter aus. Er studirte die Kunst, da er einer sehr angesehenen adeligen Familie angehörte, nicht etwa blos aus Liebhaberei, sondern aus Beruf, und übte sie auch als solchen, zum Erwerb. Jene Sammlung von verschiedenen Canons befand sich auch in der Bibliothek Zelters zu Berlin.

Valentini, Giovanni, zu seiner Zeit, d. h. in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, bei seinen Landsleuten nicht unbeliebter dramatischer Componist, war aus Neapel gebürtig, lebte nachgehends aber auch längere Zeit zu Parma, Cremona, Pesano u. s. w., und starb endlich zu Neapel um 1804. Von seinen Opern werden besonders noch genannt: „I Castellani burlati", „La Statua matematica", und „L'impressario in rovina". Nach Deutschland ist unsers Wissens nur eins seiner Werke gekommen: „le Nozze in contrasto", welche komische Oper im Jahre 1784 zu Leipzig und zwar mit Beifall aufgeführt wurde.

Valentini, Giovanni, ein berühmter Contrapunktist und Kirchencomponist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war zuerst Organist des Königs Sigismund III. von Polen und Schweden, und ward dann in gleicher Eigenschaft nach Wien an den Kaiserl. Hof berufen, wo er um 1630 auch gestorben zu seyn scheint. Er schrieb viele 4- bis 6stimmige Motetten, 6- bis 10stimmige concertirende Kirchensachen mit Instrumentalbegleitung.

Messen und Magnificate, worunter eines für 6 Chöre, u. A. Auch in Bergameno's Parnaß von 1615 findet man einige Compositionen von ihm.

Valentini, Giuseppe, aus Florenz gebürtig, zeichnete sich als Instrumental-Componist aus, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und blühete besonders in den Jahren von ohngefähr 1718 bis 1736. Roger in Amsterdam druckte von ihm mehrere sogenannte Sinfonien für 2 Violinen und Violoncell, eine Menge Fantasien für dieselben Instrumente, Sonaten, Concerte und Anderes, meist für Violine und Violoncell, woraus hervorgeht, daß er entweder diese Instrumente selbst sehr gut zu spielen verstand, oder doch eine besondere Vorliebe für dieselben hegte.

Valesi oder Vallesi, s. Walleshauser, wie der Name deutsch eigentlich lautet.

Valhadolid, Francisko de, Capellmeister am Erzbischöflichen Seminar zu Lissabon, geboren zu Funchal, der Hauptstadt der Insel Madeira, hatte zum ersten Lehrer in der Musik den Manoel Fernandes, und darauf zu Lissabon den Joao Alvares Froro, worauf ihm bald obige Stelle verliehen wurde, in der er am 16ten Juli 1700 starb, eben mit der Ausarbeitung eines theoretischen Werkes über Musik beschäftigt, das nun aber unvollendet blieb. An Compositionen hinterließ er eine Menge Messen, Psalmen, Lamentationen, Responsorien, Motetten, Miserere u. s. w., von denen einige auch noch auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt werden. Er galt zu seiner Zeit und in seinem Vaterlande für einen der tüchtigsten und gebildetsten Künstler und Musikgelehrten. k.

Vallade, Johann Baptist Anton, in der Geschichte oft genannt als ein ausgezeichneter Orgelspieler und Componist für sein heroisches Instrument, war Organist zu Mendorf und blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Mehrzahl seiner Compositionen bestanden in Fugen und Präludien, u. es sind auch bedeutende Sammlungen davon gedruckt worden zu Nürnberg und an anderen Orten. Auch eine Anleitung oder vielmehr Uebung im Vorspiel gab er 1757 zu Augsburg unter dem Titel „Präludirender Organist" heraus. Für Clavier schrieb er mehrere Parthien, die unter dem Titel „Musikalische Gemüthsergötzung" erschienen.

Valle, Pietro della, geboren zu Rom am 2ten April 1586 in einer vornehmen Familie, gehörte zu den besten Reisebeschreibern des 17ten Jahrhunderts, aber auch tüchtigen Musikgelehrten und Componisten. Von seinem siebenten Jahre an erhielt er von den ausgezeichnetsten Meistern Unterricht in der Kunst. Endlich begab er sich einer unglücklichen Liebe wegen nach Neapel, und auch hier setzte er seine musikalischen Studien fort. Um nach Palästina zu wallfahrten, ging er nach Venedig und schiffte sich 1614 ein, bereiste die Türkei, Aegypten, Arabien, Persien ꝛc., und kehrte erst 1626 mit einem zahlreichen Gefolge von Morgenländern nach Rom zurück. Jetzt beschrieb er seine Reisen, und componirte Vieles für die Kirche, worunter ein sehr berühmt gewordenes Tantum ergo für 12 Stimmen sich befand, und verfaßte auch eine Abhandlung de musica aetatis suae, welche Donius im zweiten Bande seiner Werke abdruckte. Auch seine Reisebeschreibungen haben für den musikalischen Geschichtsforscher großen Werth. Als er einst auf dem quirinalischen Platze einer Procession zusehen wollte, fielen auf einmal die Diener des Pabstes über sein Gefolge her, diesem zu Hülfe eilend stieß er einen Päbstlichen Diener nieder; deshalb mußte er abermals nach Neapel flüchten, und mehrere Jahre daselbst in der Stille leben, in der er sich dann ganz der Composition widmete, bis seine Freunde ihm die Verzeihung des

Pabstes und Wiedereinsetzung in seine Güter auswirkten, worauf er nach Rom zurückkehrte, und hier 1652 starb. B.

Vallet, Nicolas, ein berühmter Lautenspieler und Componist für sein Instrument, lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts zu Paris, und gab namentlich zu Amsterdam mehrere damals sehr angesehene Werke heraus, worunter „Le Secret des Muses auquel est naivement montré la vraie maniere de bien et facilement apprendre a jouer du Luth", auch mehrere Psalmen und andere praktische Werke, u. endlich: Paradisus musicus Testudinis, in quo multae insignes et ante hunc diem inauditae Gallicae, Germanicae, Anglicae, Hispanicae, Polonicae cantiones, nec non varia Praeludia, Fantasiae, Tripudia continentur etc.

Vallotti oder Valotti, Francesco Antonio, geboren zu Piemont um 1705, war in seinen jüngeren Jahren einer der größten Orgelspieler Italiens, trat dann in den Franciskanerorden, und ward Capellmeister an der St. Antoniuskirche zu Padua, wo er über 50 Jahre lebte, sich den Ruf eines der ausgezeichnetsten Kirchencomponisten erwarb, viele vortreffliche Schüler zog, worunter auch der Abt Vogler, und endlich gegen 1780 starb. Wer seine Lehrer in der Musik waren, ist nie bekannt geworden, auch sonst nichts Einzelnes und Besonderes aus seinem Leben. So weltberühmt er war, liebte er doch die Oeffentlichkeit so wenig, daß er zur Herausgabe irgend eines seiner vielen vortrefflichen Werke immer wahrhaft beredet werden mußte. Daher kommt es, daß jetzt kaum noch Etwas von ihm vorhanden ist, und als er starb, fand man ganze Repositorien voll von Partituren seiner Compositionen, auch Manuscripte mehrerer theoretischen Werke, von denen er auch nur eins, und von diesem selbst nur den ersten Band in den Druck gegeben hatte, nämlich: Della Scienza teorica e pratica della moderna Musica (Padua 1779). Es sollten noch drei Bände davon nachfolgen, doch er starb darüber hin. Zelter besaß ein 8stimmiges Salve Regina von ihm, und Reichardt ein Te Deum. Anderes findet sich zerstreut hie und da wohl noch, aber ein Allgemeingut ist keins seiner Werke mehr. Burney suchte Viel unter seinen Werken, als er sich 1770 in Italien befand, und wünschte von manchem derselben, daß es gedruckt werden möchte, aber V. machte keine Anstalten dazu, und so unterblieb es. In den Musikarchiven der größeren italienischen Kirchen dürfte wohl noch das Meiste von ihm zu finden seyn, aber es liegt vergraben dort in tiefem Staub. V. besaß auch eine der kostbarsten und reichsten musikalischen Bibliotheken: Niemand weiß, wohin sie gekommen; vielleicht ist sie auch nach seinem Tode zerstreut worden, und so manches seltene Werk daraus verloren gegangen. Vogler selbst, der seinen Meister doch so hoch verehrte, wußte Nichts über ihn und die meisten seiner Compositionen zu berichten, als daß Italien kaum einen zweiten so großen Künstler aus dem vorigen Jahrhunderte aufzuweisen habe. Es wäre zu wünschen, daß Baini, dieser emsige Forscher im Gebiete der Geschichte, sich der Mühe unterzöge, wo möglich nähere und ausführlichere Nachrichten über diesen Künstler zu erlangen, und dieselben dann veröffentlichte. Baini scheint uns der einzige passende Mann dazu zu seyn, begünstigt durch Umstände, Lebensverhältnisse und Kenntnisse.

Vandenbrock, Othon, Andere schreiben auch van den Brock, dem Namen nach ein Niederländer, lebte aber schon so lange, als er in der Kunstwelt bekannt ist, zu Paris, und war in seiner Blüthezeit, die ohngefähr das letzte Decennium des vorigen und das erste des jetzigen Jahrhunderts umfaßt, ein vortrefflicher Virtuose auf dem Horne, wie beliebter Componist, und letzterer nicht etwa blos für sein Instrument, sondern auch für andere

Instrumente u. den Gesang. So componirte er unter Anderem die Operette „Colin e Colette", Concerte für die Clarinette, Sinfonien für Horn, Clarinette und Fagott ꝛc.; hauptsächlich jedoch war er als Componist für das Horn thätig, für welches er auch 1797 eine Schule verfaßte und durch den Druck in's Publicum förderte. Ob Vandenbrock in diesem Augenblicke noch am Leben ist, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, bezweifeln es aber, da schon seit mehreren Jahren Nichts mehr von ihm bekannt wurde, und alle Nachrichten aus Paris auch über ihn schweigen. Es müßte denn seyn, daß er diese Stadt verlassen und irgendwo anders seinen Wohnsitz aufgeschlagen hätte. Unter den Compositionen, welche er für das Horn verfertigte, waren einst besonders die Concerte und dann die Quartette für Horn, Violine, Alt und Baß sehr geschätzt. Auch seine Hornschule fand günstige Aufnahme; sie erlebte eine zweite Auflage. Jetzt ist wohl wenig Nachfrage mehr nach Compositionen von V. von Seiten unserer Hornisten, und die Ursache bedarf keines Nachweises, sie liegt sehr nahe. Im Ganzen mögen immer gegen 50 und wohl noch mehr Werke und Werkchen von V. gedruckt worden seyn. 17.

Vanderhagen oder van der Hagen, Amand, ein sehr beliebter und fruchtbarer Instrumental-Componist und Virtuos auf der Clarinette zu Ende des 18ten und zu Anfang des 19ten Jahrhunderts. Er ward um's Jahr 1765 in Rotterdam geboren, wo sein Vater ein sehr geschätzter Organist und zugleich fertiger Violinspieler war, von dem er auch den ersten Unterricht in der Musik erhielt, bildete sich aber seit 1772 in Paris weiter in seiner Kunst aus und wurde um's Jahr 1780 als erster Clarinettist bei der Königl. Garde daselbst angestellt. Vermuthlich hat er auch bis zu seinem Lebensende in Paris verweilt, denn seit dem Jahre 1820 fehlen die Nachrichten von ihm. Er besaß das Talent, so viel und so geschwind zu componiren, zu arrangiren und zu schreiben, daß eine Kupferpresse nicht zulangte, seine Producte in's Publicum zu verbreiten, indem sich le Duc, Imbault und Pleyel um die Wette beschäftigten, seine Werke nicht blos in halben Dutzenden, sondern mitunter zu 24 Stücken herauszugeben. Und was das Merkwürdigste bei dieser enormen Vielschreiberei war, so fehlte es ihm auch nicht an Genie, stets angenehme und gefällige Melodien zu erfinden, was der unausgesetzte Beifall beweist, mit dem seine so häufig gestochenen Compositionen aufgenommen wurden. Seine bedeutendsten Werke bestehen in folgenden: Méthode nouvelle et raisonnée pour la Clarinette, avec des Leçons, Préludes, 12 petits Airs et 6 Duos (Paris bei Sieber 1785); Méthode nouvelle et raisonnée pour l'Hautbois (Paris bei Nadermann 1798); Méthode claire et facile pour apprendre à jouer en très-peu le temps à la Flûte (Paris bei Sieber 1798); Nouvelle Méthode pour la Clarinette moderne à 12 Clefs, suivi des Leçons, Airs connus, Duos et plusieurs Etudes (Paris bei Pleyel 1820); Grande et dernière Méthode pour la Flûte, en 2 Parties (Paris bei Janet); 3 Concerte für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters; 2 Concerte für die Flöte; Große Militair-Symphonie auf das Lied: Vive Henri quatre, für Harmoniemusik; Fanfaren für 4 Trompeten und Pauken; Potpourri für achtstimmige Harmoniemusik; 48 Duetts für 2 Flöten, in 6 Heften; 24 kleine und leichte Duetts für 2 Flöten oder 2 Clarinetten; 12 Potpourris für 2 Flöten; 12 Potpourris für 2 Clarinetten; 48 Duetts für 2 Clarinetten, in 7 Heften; 18 Arien und 6 Duetts für 2 Hoboen; 6 Duetts für Clarinette und Fagott; 24 kleine und leichte Duetts für 2 Waldhörner; 15 variirte Arien für Flöte oder Clarinette; 36 Präludien oder Orgelpunkte für die Clarinette. v. Wzrd.

Im Jahre 1836 druckten Breitkopf und Härtel in Leipzig noch eine neue und sehr empfehlenswerthe Clarinettschule von diesem Vanderhagen, was doch vermuthen läßt, daß er sich noch am Leben befindet. d. Red.

Vandermonde, französischer Musikgelehrter des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Paris 1735, ward 1771 Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften daselbst, und gab 1781 ein Systeme d'harmonie applicable a l'etat actuel de la Musique heraus, das viele ganz neue Ansichten über die harmonische Zusammenstellung der Töne enthielt, die selbst Glucks, Philidors und Piccini's Billigung erhielten, gleichwohl sich keinen allgemeinen Anhang verschaffen konnten. Er hatte das Jahr vorher schon in dem Journal des Savans über das Erscheinen dieses Systems berichtet, und Laborde war der Einzige, der ihm darin opponirte. Gegen Ende des 3ten Jahres der Republik griff V. ein Brustübel an, und er starb auch am 11ten Nivose desselben Jahres zu Paris. 33.

Vandini, Antonio, einer der ausgezeichnetsten italienischen Violoncellvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, von dem seine Landsleute nur zu sagen pflegten, daß sein Spiel und Ausdruck ein wares parlare sey, d. h. er lasse sein Instrument sprechen, was beweist, daß er außerordentlich viel Ausdruck in seinen Vortrag zu legen verstand. Er war aus Neapel gebürtig, und lebenslang ein sehr vertrauter Freund des großen Tartini, mit dem er auch 1722 nach Deutschland kam, und dann von 1723 bis 1726 in Diensten des Grafen Kinski zu Prag stand. 1727 kehrte er nach Italien zurück, und erhielt bald darauf die Stelle eines ersten Violoncellisten an der St. Antoniuskirche in Padua, die er auch nie wieder verließ, sondern bis an seinen Tod, der 1773 erfolgte, beibehielt. Als Componist machte er nie sonderliches Glück; Breitkopf u. Härtel in Leipzig besaßen ein Violoncellsolo im Manuscript von ihm, und das ist das einzige Werk, welches man in Deutschland von ihm kennen gelernt hat.

Vanhal oder Vanhall, s. Wanhall.

Vanhecke, einst Chorsänger an der großen Oper zu Paris, s. Bissex.

Vanini, Franceska, berühmte italienische Sängerin des vorigen Jahrhunderts, hieß eigentlich Boschi, nannte sich aber, als sie 1710 nach London reiste, Vanini, und behielt nun auch diesen Namen für immer bei. Große Triumphe feierte sie in London, besonders in der Händelschen Oper „Rinaldo". Sie war in ihrer Blüthezeit aber auch in Wahrheit ein glänzender Stern am dramatischen Himmel, und selbst Tosi rühmt von ihr, daß sie so viele und allseitige Bildung besessen, daß viele Componisten u. Sänger in ihrer Schule hätten noch Bedeutendes lernen können. So ist zu bedauern, daß keine näheren Nachrichten über sie mehr vorliegen.

Vanlo, Anna Antonia Christiana, s. Somis.

Vanmaldere. Im vorigen Jahrhunderte lebten zwei Künstler, Brüder, dieses Namens, Niederländer von Geburt, die ein bedeutendes Ansehen genossen. Der ältere von Beiden, zuletzt Concertmeister und Cammermusicus des Prinzen Carl zu Brüssel, befand sich im Jahre 1754 zu Paris, und ärndtete dort durch sein herrliches Violinspiel allgemeine Bewunderung. Auch brachte er daselbst die Operette „la Bagarre" von seiner Composition auf dem italienischen Theater zur Aufführung. 1758 war er in Wien, und machte hier viel Glück durch seine glänzende Virtuosität. Nach der Zeit lebte er fortwährend in Brüssel, und starb daselbst 1771. In seiner letzten Lebenszeit wurden auch mehrere Violinsolo's von ihm durch den Druck bekannt; im Uebrigen scheint er als Componist nicht sehr thätig

gewesen zu seyn. — Der jüngere, dessen Hauptinstrument das Violoncell war, und der nach des Bruders Tode in dessen Stelle als Concertmeister zu Brüssel trat, studirte die Musik um 1754 unter Martinelli's Leitung zu Venedig. Dann erhielt er einen ehrenvollen Ruf in die damals Herzogliche Capelle zu Stuttgart, und von hier aus folgte er endlich seinem Bruder nach Brüssel, wo er, als er zum Concertmeister vorrückte, nun aber das Violoncell bei Seite stellen, und die Violine, die er übrigens auch schon mit vieler Gewandtheit zu behandeln verstand, des Dirigirens wegen zu seinem Hauptinstrumente machen mußte. Er componirte auch mehrere, nach damaligem Geschmacke recht wackere Clavierſonaten mit Violin- und Violoncell-Begleitung, und starb in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Varenne (nach Anderen Varrin), Jean Jacques, trefflicher französischer Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Poitiers 1760, bildete sich aber in Paris, und stand daselbst eine Zeitlang als Cammermusikus in Diensten des Baron von Bagge. 1780 trat er eine Reise durch Deutschland an, hielt sich besonders längere Zeit in Danzig, und 1782 in Berlin auf. 1784 kehrte er durch Italien in sein Vaterland zurück, und erhielt endlich eine bleibende Anstellung in Paris. Auch eine Mademoiselle Varenne, ob nun Schwester oder Tochter von diesem Violinvirtuosen, wahrscheinlich letztere, lebte zu Anfang des laufenden Jahrhunderts daselbst, und zeichnete sich als Clavierspielerin aus. Sie trat zu wiederholten Malen im Concert spirituel auf, und erhielt jedesmal den lautesten und allgemeinen Beifall. Seit 1808 und 1810 jedoch ist der Name Varenne fast gar nicht mehr in der Kunstwelt genannt und gehört worden.

Variation, franz. Variation, ital. Variazione, eine auf mannigfaltige Art und Weise veränderte Wiederholung irgend eines, der Regel nach nur kurzen, einfachen und leicht faßlichen musikalischen Satzes. Eine solche Veränderung wird durch Zergliederung und Verkleinerung der Hauptnoten der Melodie, durch Einmischung durchgehender, harmonischer Neben- und Wechselnoten, melodische Verzierungen der einfachen Noten, und andere dergleichen Hülfsmittel, zum Theil auch durch veränderte Harmonie und dergleichen bewirkt. Das Haupterforderniß hiebei ist, daß man bei allen diesen Veränderungen der Melodie eines solchen Satzes die Grundzüge derselben nie ganz unterdrückt, u. der Hauptgesang dadurch nicht ganz aus dem Gedächtnisse verwischt wird. Der Hauptsatz, welcher auf diese Weise variirt wird, heißt das Thema (s. d.), und man sagt daher: in einer jeden Variation muß man die Grundmelodie des Thema's auch durchklingen hören. Nun wird ein Thema entweder so variirt, daß jede auf obige Art modificirte Wiederholung desselben einen für sich bestehenden, ohne Beziehung auf die übrigen Veränderungen, in sich abgeschlossenen Satz, von durchaus gleichem rhythmischen Umfange wie das Thema, bildet, oder so, daß man dabei nicht so streng auf das Thema, sowohl in Hinsicht der zum Grunde liegenden Melodie als des Umfanges, Rücksicht nimmt, die Veränderungen mehr oder weniger ausführt, oder sie durch eingeschaltete Zwischensätze so verbindet, daß sie zusammen ein Ganzes bilden. Im ersteren Falle nennt man den Satz streng variirt, und solche Veränderungen heißen dann Variationen im eigentlichen Sinne. Dergleichen werden gewöhnlich für eine Hauptstimme entweder allein oder mit Begleitung anderer, zuweilen aber auch für mehrere Stimmen, abwechselnd in der Ausführung der Variation, also mehrere concertirende Stimmen gesetzt. Im letzteren Falle aber nennt man diese Veränderungen freie Variationen, oder blos einen variirten Satz, und

dergleichen sind z. B. die meisten Sätze eines Rondo's, die meisten Andante's oder überhaupt Mittelsätze in den Sinfonien von Haydn, welcher die Manier auch zuerst einführte, in denen von Beethoven, Mozart, Clementi u. m. A. Auch macht man davon in Quartetten, Trio's, Sonaten und in Concertstücken Gebrauch, wie z. B. Moscheles Variationen über den Alexandermarsch. Gewöhnlich setzt man, wenn die Variationen das ganze vorzutragende Musikstück ausmachen, u. dies überhaupt von größerem Umfange und mehr künstlerischem Werthe ist, eine Introduction oder eine Art kleine Fantasie voran, in denen schon Anklänge des Thema's zu hören sind. Im Uebrigen erfordern die Variationen ein sehr einfaches Thema, mit welchem sich auf mannigfaltige Weise spielen läßt, ohne seinen Charakter zu stören. In den Musikwerken neuerer Zeit findet man dergleichen Thema's seltener, da hier meistens schon die Melodien ursprünglich sehr und so sehr verziert sind, daß es schwer hält, noch eine Mannigfaltigkeit in ihre verzierte Ausführung zu bringen. Auch muß ein solches Thema angenehm in die Ohren fallen und leicht faßlich seyn. Diese Bedingungen hat unter Allen vorzüglich Mozart in seinen Claviervariationen und Rhode in seinen Violinvariationen erfüllt. Im Ganzen eignet sich die Variation mehr für die Instrumentalmusik als für den Gesang, bei welchem der auszusprechende Text meistens das kunstfertige Variiren in dem Umfange, in welchem es den Instrumenten möglich ist, verbietet. Daher sind Gesangsvariationen, wie die herrlichen von Righini und Winter, größtentheils mehr für die Uebung des Sängers bestimmt, oder werden angewendet, um blos eine glänzende Virtuosität des Sängers zu zeigen, wie besonders von der Catalani bekannt ist. Uebrigens sind auch die Instrumental-Variationen in der Regel Nichts weiter als ein an ein bestimmtes Thema mehr oder minder gebundenes Capriccio, so sehr sie ihrer Wesenheit nach eine höhere poetische Bedeutsamkeit erhalten können, denn so wie in der Redekunst bekanntlich die Anapher nicht blos eine willkührlich geschaffene rhetorische Figur, sondern die Wiederholung des Hauptbegriffs schon allen Menschen natürlich eigen ist in jeder heftigen Gemüthsbewegung, so erscheint, da die Tondichtung mit ihrem Ausdrucke nur auf solche lebendige Erregungen angewiesen wird, die Wiederkehr gewisser bedeutsamer Grundformen auch in einem Tonstücke als wesentliche ästhetische Schönheit. Nur müssen aber nicht einförmig und langweilig sich die Hauptgedanken, das Thema, in den Variationen wiederholen, sondern der ganze Kreis verwandter Association muß dabei vollständig durchlaufen werden, und nur hierauf sich eine Fülle poetischen Reichthums begründen, der dann recht wohl, wenn auch nur theilweise, zum Ausdrucke gelangen kann in der Variation. Nehmen wir z. B. an, es habe ein Tondichter ein Thema erfunden, das mit Recht den schönen Titel führen könnte „erste Liebe": wie höchst poetisch ließen sich Variationen darüber, die, wiederkehrend unter steten psychischen Modificationen, eine nach der anderen folgende Gegenstände zur Darstellung hätten: Liebe und Sehnsucht, Liebe und Hoffnung, Eifersucht, Liebestrauer, endlich Gegenliebe und erster keuscher Wonnekuß. Daher sind bis jetzt auch, von dieser Seite her betrachtet, diejenigen Variationen am meisten gelungen, welche sich an die Darstellung eines bestimmten Textinhaltes banden, und dann den Namen erhielten „charakteristische Variationen", wie die von Herz über die sogenannte Parisienne, denen nur ein Hauptgedanke zum Grunde liegt, die in der fortlaufenden Darstellung desselben aber auch alle seine verwandten Nebenideen und Gefühle berühren. Es wird also nur dann etwas Höheres als blos Stoff zu glänzender technischer Fertigkeit in der Variation geleistet, wenn, unbeschadet die Grundmelodie, jede derselben ihren eigenthüm-

lichen Charakter hat u. so mit der Abwechselung auch das Interesse steigert. Unter den neueren Componisten dürfen wir vor Allen wohl Kalliwoda nennen, der dieses Princip bei der Schöpfung solcher Tonstücke im Auge hat.

Varoti, Michele, gewöhnlich mit dem Zusatze Novarensis genannt, berühmter italienischer Kirchencomponist des 16ten Jahrhunderts, von dem man leider aber weiter keine Nachrichten mehr vorfindet. Von seinen Werken hat man noch mehrere Hefte zwei- bis achtstimmiger Messen, fünfstimmige Hymnen, geistliche Lieder auf alle Festtage des Jahres, achtstimmige Messen auf das Trinitatisfest, und Anderes. Mehreres davon befindet sich unter anderen auch auf der Münchener Bibliothek.

Vasen oder Echeien, waren Vertiefungen oder Nischen in den Schauspielhäusern der alten Griechen, welche zum Zweck hatten, den Schall der Töne zu verstärken. Ihre Form war die einer Glocke, welche mit dem Umfang des Theaters im Verhältniß stand. Sie wurden meist aus Thon aber auch aus Stein verfertigt, und standen zwischen den Sitzen oder Nischen nach musikalischen Accorden geordnet, auf kleinen Keilen ganz frei. Sie gaben nämlich von jedem Tone, der angeschlagen ward, alle Consonanzen bis zur Doppeloctav hinauf. Bei größeren Theatern theilte man ihre Höhe in drei Theile, und brachte drei Reihen von Echeien an, von denen die unterste enharmonisch, die zweite chromatisch, die dritte diatonisch gestimmt war. Sobald nun der Darsteller auf der Bühne oder sonst Jemand einen Ton stark angab, so klang er nach den Gesetzen der Consonanz wieder in den Vasen, die mit demselben zusammen stimmten. Dies sollte den Schall verstärken, aber es machte ihn auch undeutlich, und die Römer nahmen daher niemals die Vasen in ihre Theater auf, obschon Nummius sie von Korinth nach Rom verpflanzte. Dr. Sch.

Vasseur, 1) Jean le, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Violoncellist bei der großen Oper und beim Concert spirituel zu Paris, war der Sohn eines Singmeisters, der nachgehends zum General-Inspector der Oper ernannt wurde, u. in dieser Eigenschaft manch' älteres dramatisches Werk in neuer Ausstattung auf die Bühne brachte, und in den siebenziger und achtziger Jahren auch als Componist nicht unbeliebt. Er schrieb unter anderen die Opern „les Rivaux genereux" (1770), „la Musique du Compliment de Cloture dans les Adieux de Thalie" (1778), „le Sicilien" (1780), und „l'Aveugle par crédulité". Er scheint sehr alt geworden zu seyn; doch muß sein Todesjahr noch in das vorige Jahrhundert fallen. Ueber seine Geschicklichkeit als Virtuos haben wir nirgends Nachrichten finden können. — Sein Sohn — 2) Louis, der sich als Violoncellvirtuos sehr auszeichnete, schrieb sich in späteren Jahren meist Levasseur, und ist daher auch bereits unter diesem Artikel aufgeführt worden.

Vaucanson, Jacques, französischer Mathematiker, berühmt durch die Erfindung und den Bau mehrerer sehr künstlicher und daher merkwürdiger Automate, ward geboren zu Lyon und starb zu Paris 1782. Diejenigen unter seinen Automaten, welche für den Musiker besonderes Interesse haben, sind schon unter diesem Artikel beschrieben worden. Von dem Flötenspieler findet man ausführliche Nachrichten in dem von V. selbst herausgegebenen Werkchen „Le Menanisme du fluteur automate par Vaucanson" (Paris 1738). g.

Vaudeville. Verglichen zuvor den Art. Liederspiel. Beide, Vaudeville und Liederspiel, sind also untergeordnete Gattungen von Schauspielen mit Gesang und Instrumentalbegleitung, die sich von der kleinen Oper

oder Operette hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß alle darin vorkommenden und mit der dargestellten Handlung verwebten Gesangstücke meist aus Liedern bestehen, die entweder dem Publicum schon bekannt sind oder von dem Tonsetzer neu bearbeitet u. mit einer dem Liede angemessenen einfachen Instrumentalbegleitung versehen werden. Doch herrscht zwischen Beiden, zwischen Liederspiel und Vaudeville, noch ein Unterschied, wenn derselbe auch weniger in der äußeren Form als in ihrem inneren Wesen zu finden ist. Wir deuten denselben wohl am kürzesten und doch zugleich bestimmtesten an, wenn wir, wie das Liederspiel das deutsche Vaudeville, so daß V. das französische Liederspiel nennen. Alle Verschiedenheit zwischen beiden nämlich lehnt sich einzig und allein nur an das nationale Interesse, das in dem Volke herrscht, welchem jedes für sich als Eigenthum angehört. Der innerste Lebenspuls des V's ist Witz und Laune, bis zur Satyre herab oder hinauf. Zwar geht auch des Liederspiels vornehmstes Streben dahin, seinen Darstellungen etwas Humoristisches zu geben, doch ist es nicht nothwendige Bedingung, daß seine Lieder diesen Charakter athmen; das Vaudeville aber hört sogleich auf zu seyn, was es ist und seyn soll, wenn nicht wie ein belebender Lichtstrahl Witz und Laune über seinen Gegenständen ruhen. Der Franzose hat aber auch einen ungleich größeren Reichthum an satyrischen und oft höchst witzigen Chansons, die allgemein gesungen u. sentirt werden, denn wir Deutsche, und vermag daher eher hundert wahrhafte Vaudevilles zu schaffen, ehe wir nur zehn, ja nur ein gutes Liederspiel zu Stande bringen. Der Zweck des V's ist ausschließlich ergötzliche Unterhaltung und Vergnügen, was das Liederspiel auch nicht so streng sich zum Vorsatze nimmt. Dieses will bilden zugleich und rühren, aber was in ein Vaudeville sich Geschmack-Läuterndes einmischt, ist gleichsam nur Sache des Zufalls. Man lese hier, was ich in meiner Aesthetik (Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik ꝛc. von Schilling, Thl. 2 Abschnitt 5) weiter darüber sage. Die ersten Vaudevilles kamen in Frankreich gegen 1790 auf, und 1791 ward in Paris ein eigenes Theater für deren Aufführung eröffnet. In neueren Zeiten haben besonders Scribe und Melesville Epoche in der Vaudeville-Dichtung gemacht. Nun haben die Franzosen aber auch eine Gattung leichter Lieder, eine Art Volkslied, welches sie Vaudeville nennen, u. von welchem auch jenes Theaterstück, an das man zunächst bei dem Namen V. denkt, seinen Ursprung wie Namen hat. Dasselbe besteht aus mehreren Couplets, und ist heiteren, oft satyrischen Inhalts. Im letzteren Falle schildert es irgend eine komische Begebenheit des Tages, eine lächerliche Sitte oder Thorheit des Zeitalters. Die Melodie dieses Liedes ist leicht, gefällig, und am Ende einer jeden Strophe wird der Hauptgedanke derselben mit passenden Veränderungen wiederholt. — Ueber die Abstammung des Namens Vaudeville überhaupt sind die Meinungen verschieden. Am gewöhnlichsten wird derselbe hergeleitet von Vau de Vire, einem Thale in der Normandie. In einem darin gelegenen Städtchen Vaux-de-Vire soll nämlich der normannische Dichter des 14ten Jahrhunderts Olivier Basselin gelebt und die Lächerlichkeiten seiner Zeit in sehr geistreichen Spöttereien geschildert haben. Aus diesen Vau de Vire, wie er dieselben nannte und die schon 1576 erschienen, sey dann Vaux de toutes les villes, und hiervon nach und nach Vaudevilles entstanden. Andere sagen, der Name komme her von Vau de ville, das heiße: ein Lied das durch die Stadt, also gleichsam von Mund zu Mund gehe. Beide Erklärungen haben Viel für sich, und hinsichtlich der Beschaffenheit des jetzigen Vaudevilles, jenes Theaterstücks, scheint die letztere sogar wohl die richtigere zu seyn. Dr. Sch.

Vausenville, s. Liniiren.

Vecchi, Orazio. Seit länger denn zweihundert Jahren schon ist über diesen alten und immerhin merkwürdigen Tonsetzer viel und mancherlei gefabelt worden. Die nächste Veranlassung dazu gab eines seiner Werke, Amfiparnasso betitelt. Es ist dieses eine Comödie in Versen, in der alten italienischen Manier, aber durchaus in Musik gesetzt, welche schon 1597 am Hofe zu Modena aufgeführt und bald darauf in Venedig gedruckt wurde. Solchergestalt ist das Werk älter als die ersten durch den Druck bekannt gewordenen Versuche eigentlich dramatischer Musik von Peri, Caccini u. A., und da es durchaus componirt war und der Verfasser in der Vorrede dazu auch sagt, daß er damit der Erfinder einer ganz neuen Gattung von Musik zu seyn glaube, so waren frühzeitig schon Schriftsteller bereitwillig genug, Orazio Vecchi für den Erfinder des Recitativs, ja der Oper selbst, und seinen Amfiparnasso für die allererste Opera buffa zu halten. Sonach wäre er einer der merkwürdigsten Männer in der Musik, und nicht blos für seine Zeit und seine Nation, sondern für alle Zeiten und alle Völker. Wie leichtfertig jedoch und völlig kritiklos alle jene Behauptungen sind, beweist der erste beste aufmerksame und umsichtige Blick in die Geschichte. Auf der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien liegt ein Exemplar dieses Amfiparnasses: er besteht wie alle früheren italienischen Theaterstücke aus lauter 5stimmigen Madrigalen, die immer eine Scene ausmachen; nicht blos daß der Monolog, sondern auch der Dialog zwischen zwei, drei Personen, Frage, Antwort, Ausrufung, a parte, Alles wird stets von allen fünf Stimmen, mit den Verschlingungen und sogenannten attacchi, welche dem Madrigale eigen sind, gesungen; nirgends eine Melodie, wohl aber Motive; nirgends auch nur ein Versuch, blos recitirende Stellen des Gedichts von solchen, die musikalischen Ausdruck einer Empfindung gestatteten und vielmehr erforderten, kenntlich zu unterscheiden. Gleichwohl ist es bis auf die neuesten Zeiten nacherzählt worden, V. habe das Recitativ u. s. w. erfunden, und sey zu seiner Zeit u. von seinen Landsleuten, setzt man gleichsam beweisend hinzu, auch nur der divino, classico, profondo, immortale etc. maestro genannt worden. Dieses hat seine vollkommene Richtigkeit, aber Jenes ist dennoch nicht wahr, und ohne darauf hindeuten zu wollen, daß der Italiener nicht blos in diesem Augenblicke, sondern zu allen Zeiten und auch schon im 16ten Jahrhunderte gar verschwenderisch war in musikalischer Hinsicht mit den Ausdrücken maestro, grande, sublime, divino u. s. w., konnte Vecchi dieselben sich recht wohl durch manche andere Dinge erwerben, als gerade durch die Erfindung des Recitativs oder irgend eines anderen Theils der musikalischen Composition. V. war ein ausgezeichneter Componist seiner Zeit, vorzüglich im Madrigalenstyle, schrieb schöne Motetten und manches Werthvolle, namentlich Messen für die Kirche, und andere Sachen, aber in einer anderen Beziehung ihn noch besonders hervorzuheben, hat die Geschichte kein Recht. Eben so wird auch in Beziehung auf seine Person meist viel Unrichtiges berichtet, und so sehr zwar, daß, stellt man die verschiedenen Aussagen neben einander, ein Conflict von Widersprüchen und Verworrenheiten daraus entsteht, durch welchen sich hindurch zu arbeiten und nur etwas Zuverlässiges endlich herauszufinden, viele Mühe kostet. Die sublimste Spitzfindigkeit u. den meisten Scharfsinn glauben einige Historiker darin zu entwickeln, wenn sie diesen Orazio Vecchi mit dem folgenden Orfeo Vecchio für ein und dieselbe Person erklären, und nun die Namensverschiedenheiten aus den mannigfaltigsten Localumständen herleiten. An dem Allen ist durchaus nichts Wahres. Wir wollen nun in dem Folgenden erzählen, was sich durch die Forschungen der

dazu berufensten Männer bis jetzt als zuverlässig darüber herausgestellt hat. Orazio Vecchi wurde geboren (wo, hat sich noch nicht ermitteln lassen, wahrscheinlich aber im Modenesischen) um 1551, u. starb im Jahre 1605. Ueber die Zeit seiner Jugend herrscht überall ein tiefes Schweigen. Am 15ten October 1586 erhielt er ein Canonicat zu Correggio, und am 29sten Juli 1591 ward er Erzdiaconus. Schon damals hatte er einen großen Ruf als Musiker, so daß bei einer neuen Auflage des Graduale romano er einer von den drei Revisoren war, die es corrigirten. Kurz nach dem erhaltenen Erzdiaconat verließ er Correggio und wählte Modena zu seinem Aufenthalte, wo er sich wenigstens bis zum Februar 1595 aufhielt, denn am 5ten d. M. erhielt er um 2 Uhr dort einen Dolchstich, der aber keine üblen Folgen hatte. Er muß sehr streitsüchtiger Natur gewesen seyn, denn am 18ten Mai desselben Jahres gerieth er mit Jemand, welcher der Frau seines Bruders Girolamo die Cur machte, so sehr in Wortwechsel, daß derselbe ihm zwei Messerstiche in den Kopf versetzte, die aber auch wieder bald geheilt wurden. Lustiger war der Streit, den er mit dem Organisten der Kirche S. Agostino am 21sten Mai 1596 während des Hochamts hatte. Er sang mit Orgelbegleitung und wollte einmal solo singen, der Organist solo spielen, V. sang immer stärker, der Organist zieht ein Register nach dem andern, und das Publicum endlich lacht. Die lange Abwesenheit von seinem Capitel war wahrscheinlich Ursache, daß er seine Stelle als Canonicus verlor, doch ward er in demselben Jahre 1596 noch, an des verstorbenen G. Ferrari's Stelle, Capellmeister am Dom zu Modena. Im folgenden Jahre reiste er mit dem Grafen Luigi Montecucoli nach Venedig, um einige seiner Compositionen drucken zu lassen, namentlich den Amfiparnasso, 4- bis 6stimmige Motetten, 5 Bücher heilige Gesänge, „Convito musicale" a 3 — 8 voci und andere. Im Jahre 1598 wurde er zum Hofcapellmeister und Musiklehrer der Prinzen mit einem jährlichen Gehalte von 80 Thalern ernannt; 1603 brachte es der Kaiserl. Gesandte dahin, daß die Stadt Modena ihm fünf Jahre hindurch 500 Lire jährlichen Gehalt zahlte. Auf Empfehlung dieses Gesandten ward V. auch die Ehre zu Theil, eine Einladung an den Hof des Kaisers Rudolph zu erhalten. Er hatte damals wieder viele mehrstimmige Canzonetten, Madrigale, Motetten, Lamentationen und ein Compendio del pellegrinaggio a Loreto drucken lassen. Für eine Composition überschickte ihm der König von Polen eine schöne goldene Medaille von ohngefähr 22 Ducaten an Werth. 1604 verlor er die Capelle am Dom, und sein Schüler Geminiano Capilupi erhielt dieselbe. Dieser traurige Fall beschleunigte seinen Tod, der am 19ten Februar 1605 erfolgte, und an welchem wirklich die Ränke des undankbaren Capilupi Schuld gewesen seyn sollen. Er wurde in der Carmeliterkirche begraben, und ein Venetianer, Namens Gatti, verfaßte auf ihn ein pomphaftes Epitaphium. Auch Gedichte wurden auf ihn gemacht und zu seinem Ruhme verbreitet. Er selbst auch war Dichter und ein vortrefflicher Sänger. Man erzählt, daß ein von den Aerzten bereits aufgegebener Kranker durch seinen Vortrag der Veglie di Siena, welche er selbst componirt hatte, die Gesundheit wieder erlangt habe. Ein Werk über die Regeln des Contrapunkts hinterließ er im Manuscript, ist jedoch niemals gedruckt worden. Compositionen aus seinem Nachlaß erschienen noch zu Mailand und Venedig. Für mehr — was wohl noch zu merken wäre — als 10 Stimmen schrieb dieser Vecchi nie.

Vecchio, Orfeo, der zu ziemlich gleicher Zeit mit dem vorhergehenden Vecchi lebte, war Priester u. Capellmeister an der Kirche di S. Maria della Scala zu Mailand. Picinelli, dem Gerber und Andere nachgehends

nachschrieben, nennt ihn ein Wunder seiner Zeit, wegen seines „fruchtbaren Genie's und seiner behenden Feder". Hiermit verwechselt er ihn offenbar mit dem vorhergehenden Vecchi, wie denn auch Viele behaupten, dieser Vecchio und der vorhergehende Vecchi seyen ein und dieselbe Person gewesen, und der Vorname Orfeo (Orpheus) sey entstanden durch einen Ehrennamen, den man dem Vecchi beigelegt u. s. w. Indessen beruht diese Ansicht offenbar auf einem großen Irrthume. Es hat ein Orazio Vecchi und ein Orfeo Vecchio (nicht Vecchi) existirt; jener war ein mehr, dieser ein minder ausgezeichneter Componist, und wo ihm größere Ehren angethan werden, findet eine Verwechselung der beiden Personen statt. Viele Geschichtschreiber erwähnen deshalb auch diesen Orfeo V. gar nicht. Er schrieb ein Buch vierstimmiger, 5 Bücher fünfstimmiger und 2 Bücher sechsstimmiger Motetten; mehrere Bücher verschiedener Messen; Vespern, Magnificate, Hymnen u. s. w. Im Ganzen sind 24 größere Werke von ihm gedruckt worden; andere hinterließ er im Manuscript. Die größte Stimmenzahl, für welche dieser Orfeo V. arbeitete, waren 8 Stimmen, für welche man noch eine Messe, ein Paar Psalme und ein sogenanntes Falso bordone von ihm besitzt. Seine Antifonien, Litaneien und andere gewöhnliche Kirchengesänge sind alle einstimmig. S.

Veichtner, Franz Adam, ein berühmter Virtuos auf der Violine und gründlicher Componist in der letzten Hälfte des 18ten und zu Anfang des 19ten Jahrhunderts. Er war auf seinem Instrumente ein Schüler des verdienstvollen Franz Benda in Potsdam und stand alsdann eine ganze Reihe von Jahren als Capellmeister in Diensten des Herzogs von Curland zu Mitau. Als aber dessen vortreffliche Capelle aufgelöst wurde, wandte er sich im Jahre 1790 nach St. Petersburg, wo er auch wahrscheinlich gestorben ist. Seine bedeutendsten Compositionen bestehen in: „Die erste Feier der Himmelfahrt Jesu", Oratorium für 4 Singstimmen und Orchester; Hymne an Gott, für 4 Singstimmen und Orchester; „Cephalus und Procris", Cantate; 2 Divertissements für volles Orchester; 4 Sinfonien für 10 Stimmen (1770); Russische Sinfonie für 8 Stimmen (1771); Concert für die Violine mit Begleitung von Violine, Bratsche und Violoncello; 3 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello (1802); 24 Sonaten für die Violine mit Begleitung des Basses (in 4 Heften); Russische Ariette mit 6 Variationen und ein Capriccio für die Violine mit Begleitung des Basses (1817); 24 Phantasien für die Violine ohne Begleitung (2 Hefte 1818). Nach der Zeit ist Nichts mehr von ihm bekannt geworden, was vermuthen läßt, daß in dieser Zeit auch sein Ableben fällt, angezeigt findet sich dasselbe nirgends. v. Wzrd.

Velkiers, Esther Elisabeth, eine berühmte Gelehrte, Sängerin und Virtuosin auf dem Claviere, geboren zu Genova 1640 und gestorben um 1700. Noch nicht ein Jahr alt ließ ihre Wärterin sie einstmals gegen einen heißen Ofen fallen; sie verlor dadurch beide Augen und blieb auch für ihr ganzes Leben blind. Ihr Vater war ihr Lehrer in mehreren Sprachen, deren sie binnen kurzer Zeit vollkommen mächtig ward. Nachgehends studirte sie Mathematik, Philosophie und endlich sogar Theologie. Sie zog in allen diesen Wissenschaften die Aufmerksamkeit der größten Gelehrten ihrer Zeit auf sich. Nicht minder erfolgreich waren ihre Studien und Uebungen in der Musik. Sie sang fertig, und spielte meisterhaft den Flügel; componirte auch mehrere treffliche Sachen, die leider aber sämmtlich wieder verloren gegangen zu seyn scheinen.

Veloce (ital. ausgespr. velotsche) — fliegend, flugschnell, rasch; eine Tempobezeichnung, welche ohngefähr mit presto in einem Grade der Schnelligkeit steht. Der äußerste Grad desselben wird durch den Superlativ **Velocissimo** ausgedrückt, welcher dann mit dem prestissimo in ziemlich gleichem Verhältnisse steht. a.

Venatorini, s. **Misliweczek**.

Veni sancte spiritus, uralter Kirchengesang, dessen Verfertigung dem König Robert von Frankreich um's Jahr 1003 zugeschrieben wird. In der katholischen Kirche gehört er zu den kanonischen Gesängen und wird in sehr verschiedenen Compositionen gebraucht; die protestantische Kirche hat ihn in der deutschen Uebersetzung: Komm heil'ger Geist ꝛc.

Venosa, Don Carlo Gesualdo, Fürst von, war der Neffe des Cardinals Alfonso Gesualdo, Erzbischofs von Neapel, und im Contrapunkte ein Schüler des fruchtbaren Madrigalencomponisten Pomponio Nenna. Er blühete zu Ende des 16ten Jahrhunderts. Einige Geschichtschreiber behaupten, er sey von seinen Zeitgenossen nur der Fürst der Tonkünstler genannt worden. Das mag wahr seyn, doch wenn sie weiter behaupten, er sey auch das Muster für alle Componisten seiner und späterer Zeiten gewesen, so müssen wir große Zweifel in ihre Aussage setzen. Der Herr Fürst gab in Allem sechs Bücher fünfstimmiger und ein Buch sechsstimmiger Madrigalen heraus. Sie sind verschiedene Male aufgelegt worden; allein den Proben nach zu urtheilen, welche Hawkins und Burney daraus in ihren Geschichten mittheilen, ist wenig Nachahmungswürdiges darin zu finden.

Ventil, ist im Allgemeinen jede Vorrichtung, welche dazu dient, den Rückgang des Luftzugs aufzuhalten. In der Musik können also nur an Blaseinstrumenten Ventile vorkommen, namentlich in der Orgel, in welcher es nun je nach ihrem Zweck und ihrer Beschaffenheit verschiedene Ventile giebt. Das Nähere und Ausführliche darüber besagt der Artikel **Hauptventil** und die einzelnen dort angezogenen Artikel. Auch sehe man den Artikel **Balg**, **Sperrventil** und wie die mancherlei Ventile alle heißen. Unter den übrigen Blaseinstrumenten waren es bis jetzt besonders das Horn und die Trompete, an denen Ventile angewendet wurden. Ueber die Beschaffenheit dieser ist bereits in dem Art. **Horn** und **Trompete** das Nöthige gesagt worden.

Ventilhorn und **Ventiltrompete**, s. die Artikel **Horn** und **Trompete**.

Vento, Ivo de, Herzogs Wilhelm von Baiern Capellmeister zu München gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, war zu seiner Zeit außerordentlich berühmt als Liedercomponist. Eine Menge geistlicher und weltlicher Lieder, mit deutschem und lateinischem Text, für eine bis zu 5 Stimmen, sind auch noch von ihm vorhanden. Sechs Sammlungen davon liegen noch auf der Bibliothek zu München. Dann schrieb er viele Motetten, Madrigale, Dialoge ꝛc. für 5 bis 8 Stimmen. Als sein Todesjahr wird man ohngefähr 1594 annehmen dürfen. Das letzte jetzt noch von ihm bekannte Werk, das er herausgab, deutsche Lieder für 3 Stimmen, erschien in dem Jahre 1591. 10.

Vento, Matthias, einer der gefälligsten und daher beim größeren Publicum beliebtesten Componisten des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Neapel um 1740, und machte dort auch in den verschiedenen Conservatorien seine Studien. 1763 berief ihn Giardini nach London, damit er an seiner Stelle die Leitung der dasigen Oper übernehme. Er schrieb hier die

Opern: „il Baccio“, „la Conquesta del Messico“, „Demofoonte“, „Sofonisba“, „la Vestale“, „il Carnavale“, und „Artaserse“; mehrere einzelne Gesangsstücke, als Canzonetten und dergleichen; Quartette für Violine, Flöte, Bratsche und Baß; Trios und andere Sachen für die Violine, und eben solche für das Clavier. Namentlich componirte er viele Trios: es sind mehrere Dutzend davon im Drucke erschienen, alle wie überhaupt alle seine Werke im leichten, gefälligen Style, doch auch voll der reizendsten und graziösesten Melodien. Neben diesen Arbeiten ertheilte er in London vielen Unterricht, besonders im Clavierspiele, der ihm theuer honorirt wurde, und auch wohl Veranlassung gewesen seyn mag, warum er so viele Sachen für Clavier componirte. Er starb übrigens schon im Jahre 1777 zu London. Man hatte ihn bei seinem sehr wirthschaftlichen Lebenswandel und gutem Verdienste für wohlhabend gehalten, doch blieb seiner Wittwe Nichts als — durch ihrer Hände Arbeit sich zu ernähren. 10.

Venzky, Carl Rudolph August und Ernst Christian Gotthold, zwei Brüder, Söhne eines Geistlichen aus Langenhennersdorf, und beide recht geschickte Orgelbauer und Clavier-Instrumentenmacher; jener etablirte sich zu Dresden und erwarb sich hier das Prädicat eines Hoforgelbauers, dieser zu Bitterfeld bei Leipzig. Ihre Blüthezeit fällt ohngefähr in die Jahre von 1790 bis 1812. Im Jahre 1796 machte der Letztere bekannt, daß er ein neues Tonsystem für Clavier-Instrumente erfunden habe, vermittelst dessen alle 24 Tonarten ganz rein und ohne alle Temperatur gestimmt werden könnten, und gab auch eine Beschreibung davon in den Druck, aber die Erfindung wollte durchaus keinen Anklang finden. Ersterer, der Sächsische Hoforgelbauer, geboren 1767, hatte bei Treublut bis 1787 gelernt u. machte dann mehrere große Reisen, bis er sich 1790 in Dresden etablirte. Er baute besonders treffliche Claviere mit Flötenwerken.

Veracini, Antonio, Onkel und Lehrer des folgenden großen Virtuosen auf der Violine, aber ebenfalls ein für seine Zeit ausgezeichneter Meister auf dem Instrumente. Er blühete gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, und schrieb auch mehrere Sonaten für Violine, theils mit Violoncell-Begleitung, wovon drei Sammlungen, jede zu 10 Stück, im Drucke erschienen.

Veracini, Francesko Maria, nächst Tartini wohl der vorzüglichste Violinvirtuos seiner Zeit, ward zu Florenz gegen Ende des 17ten Jahrhunderts geboren. Sein Lehrer war der im vorhergehenden Artikel aufgeführte Meister Antonio Veracini, sein Onkel. Im Jahre 1714 befand er sich zu Venedig, wohin auch Tartini zu einer Academie verschrieben war, welche dem eben gegenwärtigen Churprinzen von Sachsen zu Ehren daselbst veranstaltet werden sollte. V's ungemein kühnes und großartiges Spiel machte einen solchen Eindruck auf Tartini, daß dieser sogleich von Venedig abreiste und sich nach Ancona zurückzog, um durch unablässiges Ueben sich eine ähnliche Fertigkeit anzueignen. Um 1720 erhielt er einen Ruf in die damalige Königlich Polnische Capelle zu Dresden, und in Folge von ohngefähr einem Dutzend Violinsolo's, welche er daselbst herausgab, auch den Titel eines Cammercomponisten. Sehr reizbarer Natur, auch wohl etwas zu sehr befangen von einem starren Egoismus, hatte der große Eifer, mit welchem er seine Kunst betrieb, die Wirkung auf sein Nervensystem, daß er auf einmal geistesabwesend ward. Vielleicht trug auch das häufige Lesen chymischer Schriften, dem er sich ergeben hatte, nicht wenig dazu bei. Die Krankheit nahm dermaßen zu, daß er sich am 13ten August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster herausstürzte, zum Glück jedoch weiter keinen Schaden dabei nahm,

als daß er ein Bein brach, welches bald wieder in so weit geheilt wurde, daß er — dieses jedoch sein ganzes Leben hindurch — nur wenig zu hinken genöthigt war. Nach Anderer Versicherung hatte dieser Sturz noch die besondere Veranlassung, daß, um den übermäßig stolzen Mann ein wenig zu demüthigen, einer der untersten Ripienisten aus der Capelle ein Concert, welches er so eben vorgetragen hatte, auf Pisendels Veranstaltung unmittelbar darauf und zwar noch in des Königs Gegenwart spielen mußte und auch so gut spielte, daß der ganze Hof nicht dem italienischen Virtuosen von Ruf, sondern dem deutschen Ripienisten den Vorzug ertheilte. Hatte nun auch Pisendel diesem das Concert einstudirt, so mußte ein solcher Vorgang doch auf das Gefühl eines solchen ehrgeizigen Mannes, als V. in Wahrheit war, einen sehr schmerzlichen Eindruck machen. Kaum geheilt verließ derselbe deshalb auch sogleich Dresden und ging nach Prag, von da alsbald dann nach London. Hier versuchte er sich auch mit den Opern „Adriano", „Roselinda" und „l'Errore di Salomone" in der dramatischen Composition, machte aber nur wenig Glück. Sein Styl hatte viel zu viel Bizarres, um gefallen zu können, und selbst was er für die Violine schrieb, war voller Grillen und allerhand Capricen, so daß kein Virtuos sonderliche Freude daran fand. Desto mehr bewunderte man dagegen sein Spiel, das in der That das Höchste selbst, was man damals im Violinspiel kannte, überstiegen haben muß; besondere Fertigkeit besaß er in der Ausführung des Trillers, großartiger Arpeggien und in der Bogenführung. Er lebte bis 1746 in London als Director eines stehenden Concerts. In diesem Jahre wollte er sein Vaterland noch einmal besuchen, litt aber Schiffbruch, wobei er alle seine Habseligkeiten und auch seine beiden schönen Stainer-Violinen, die für die besten Instrumente der Welt galten und die er nur die eine St. Peter und die andere St. Paul zu nennen pflegte, verlor, u. mußte nach London zurückkehren, wo er, ohne je das Vorhaben der Reise ausgeführt zu haben, gegen 1750 starb. Mit Bestimmtheit kann eben so wenig sein Todes- als sein Geburtsjahr angegeben werden; doch ist so viel gewiß, daß er ein ziemlich hohes Alter erreichte. In Folge seiner fast beispiellosen Arroganz und seines brutalen Benehmens sind die Künstlerchroniken voll von Anekdoten über ihn, die jenen seinen Charakter bestätigen. 33.

Veränderung, s. **Variation**.

Verbindung oder **Copulation der Verhältnisse** (nämlich der Intervalle), welche von einigen Theoreten auch die **Multiplication der Verhältnisse** genannt wird, ist dasjenige Verfahren, durch welches zwei oder mehrere Intervallenverhältnisse dergestalt an einander gereihet werden, daß das zweite Glied des voranstehenden Verhältnisses zugleich das erste Glied des nachfolgenden ausmacht. So findet man z. B. in den Zahlen 30 : 24 : 20 das Verhältniß der großen und kleinen Terz, die beide nur in höheren Zahlen ausgedrückt sind, copulirt, denn die Zahlen 30 : 24 stellen das Verhältniß der großen, 24 : 20 aber das der kleinen Terz dar, 24 gehört also sowohl zu dem ersten als letzten Verhältnisse, und weil nun die hier copulirten beiden Intervalle zusammen eine reine Quinte ausmachen, so stellen die beiden äußersten Glieder (30 : 20) natürlich auch das Verhältniß dieser reinen Quinte dar. Die Copulation selbst kann nun auf zweierlei Weise geschehen, nämlich entweder mittelst der **Multiplication** oder mittelst der **Regeldetri**. Mit Hülfe der Multiplication wird sie auf folgende Weise verrichtet. Man schreibt die beiden Verhältnisse, welche copulirt werden sollen, dergestalt unter einander, daß die höheren Zahlen derselben stets voran stehen; sodann multiplicirt man 1) die beiden ersten Glieder,

wodurch man die höchste Zahl erhält die zu dieser Verbindung nöthig ist, und welche das erste Glied desjenigen Verhältnisses giebt, an das ein anderes angereihet werden soll; 2) das zweite Glied des ersten Verhältnisses mit dem ersten Gliede des zweiten Verhältnisses, wodurch die mittlere Zahl zum Vorschein kommt, die das zweite Glied des ersten, und das erste des zweiten Verhältnisses ausmacht; und dann 3) noch das zweite Glied des ersten Verhältnisses mit dem zweiten Gliede des zweiten Verhältnisses, wodurch das zweite Glied desjenigen Intervalles oder Verhältnisses entsteht, das an das erste angereihet, mit diesem verbunden werden soll. Die Copulation der großen und kleinen Terz z. B. hat daher folgende Form:

große Terz c — e = 5 : 4
kleine Terz e — g = 6 : 5

macht 30 : 24 : 20

und dieses ist die Quinte c : e : g.

Auf dieselbe Art können nun auch alle übrigen Intervalle oder Verhältnisse mit einander copulirt werden. — Soll die Copulation mit Hülfe der sogenannten Regeldetri geschehen, so muß das erste Glied des ersten Verhältnisses durch eine beliebige, aber leicht theilbare große Zahl vorgestellt werden; dann sucht man dazu zunächst das zweite Glied dieses ersten Verhältnisses ganz nach der Weise der Regeldetri, und setzt endlich diese gefundene Zahl wieder als das erste Glied des zweiten Verhältnisses an, wozu sich dann leicht auf dieselbe Weise das zweite Glied desselben finden läßt. Ein Beispiel macht die Sache sogleich deutlich. Gesetzt wir wollten jene Verhältnisse der großen und kleinen Terz auf diese Weise copuliren, so stellten wir das größere Glied der großen Terz, also die Zahl 5, durch eine andere große Zahl vor, z. B. die Zahl 300, und nun suchen wir die Zahl, welche sich zu 300 eben so verhält als 4 zu 5 (denn 5 : 4 ist das Verhältniß der großen Terz); solche ist 240, denn 4 mal 300 ist 1200, und diese Zahl durch 5 getheilt, giebt 240. Zu dieser Zahl 240 haben wir nun noch das zweite Glied zu suchen, das so groß seyn muß, daß es sich dazu verhält wie 5 zu 6, denn 6 : 5 ist das zweite zu copulirende Verhältniß; welche wird das seyn? — 5 mal 240 ist 1200, und diese durch 6 getheilt, giebt 200, also 200. Nehmen wir demnach, wenn wir die große und kleine Terz mit Hülfe der Regeldetri copuliren oder verbinden wollen, die Zahl 300 zum höchsten Gliede an, so ergiebt sich das Verhältniß von 300 : 240 : 200 für c : e : g. So lassen sich alle Verhältnisse mit einander verbinden, und nicht etwa blos zwei, sondern 3, 4, und das zweite Glied eines Verhältnisses ist dabei stets das erste des folgenden damit verbundenen.

Verbindungsaccorde und Verbindungstöne, nennen einige Tonlehrer auch wohl die sogenannten durchgehenden Accorde und Töne, s. daher diese und Durchgang.

Verbotene Quinten und Octaven, s. Quinte.

Verdeckt. Vergl. zunächst Bedeckt, und dann in harmonischer Beziehung den Art. Quinte.

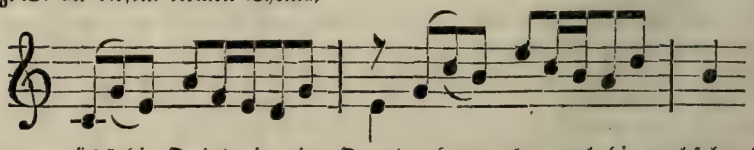
Verdelot, Philippus, alter berühmter Niederländischer Contrapunktist, lebte in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, und meistens zwar in Italien. Zarlino und andere Geschichtsschreiber erwähnen seiner öfters als eines der ersten Meister seiner Zeit, der die Kunst des Contrapunkts in Italien mit verbreiten geholfen habe. Sein Todesjahr fällt in die Zeit um 1560, u. die Werke, welche noch von ihm vorhanden sind, müssen also vor 1550 geschrieben seyn. Eine Sammlung vierstimmiger Madrigalen davon liegen noch auf der Münchener Bibliothek.

Verdonck, Cornelius, geboren zu Corehout in Flandern 1564, gehörte zu den vorzüglicheren Componisten seiner Zeit, lebte zuletzt in Antwerpen und starb daselbst am 4ten Juli 1625. Es sind viele Werke von ihm gedruckt worden, besonders zu Amsterdam und Antwerpen; jetzt können davon nur noch eine Sammlung neunstimmiger Madrigale, eine andere fünfstimmiger französischer Lieder nebst einem 10stimmigen Chanson, und ein fünfstimmiges Magnificat angeführt werden. Letzteres besaß auch Gerber, und ist im Jahre 1585 mit einem sehr schönen Titelkupfer gestochen worden.

Verdoppelung. Dieser Ausdruck kommt häufig in der Setzkunst vor, und bezeichnet den gleichzeitigen Gebrauch eines Tones in zwei verschiedenen Stimmen, oder den doppelten Gebrauch eines Intervalles aus einem zum Grunde liegenden Accorde. Beim mehr- u. vierstimmigen Satze wird diese Verdoppelung oft nothwendig, denn einmal bestehen alle consonirenden Accorde blos aus drei unter sich verschiedenen Tönen, und dann muß oft auch, um falsche Fortschreitungen und Verhältnisse zu vermeiden, ein Intervall aus einem Accorde ausgestoßen und dagegen ein anderes verdoppelt, d. h. zugleich noch in einer anderen Stimme gebraucht werden. Welches Intervall es nun jedesmal ist, das in solchem Falle verdoppelt werden kann und werden muß, läßt sich vorher durch allgemein gültige Regeln eigentlich gar nicht bestimmen, sondern muß sich aus den besonderen Umständen des Satzes ergeben. Das einemal kann es dieses, das anderemal jenes Intervall in ein und demselben Accorde seyn, je nachdem es das Verhältniß desselben und seiner einzelnen Stimmen zu dem vorhergehenden und nachfolgenden Accorde erfordert. Am liebsten verdoppelt man die Terz, weniger gern, außer in reinen Dreiklängen, die Octave, und noch weniger gern die Quinte, weil diese Intervalle zu sehr consonirend sind und dem Accorde in der Verdoppelung gar wenig Leben und Frische verleihen.

Vereine (musikal.), s. **Musikvereine** und die dort angezogenen Artikel.

Verengerung des Thema's in einer Fuge besteht darin, daß eins ihrer Intervalle, oder mehrere derselben mit einem kleinern, z. B. die Quinte mit der Quarte, vertauscht werden. Die Verengerung ist hauptsächlich eine der zur richtigen Beantwortung des Thema's nöthigen Maaßregeln, zeigt sich also zunächst bei der Bildung des Gefährten (s. diesen Art.) z. B. an diesem kleinen Thema,



wo zunächst die Quinte in eine Quarte, dann aber auch die nachfolgende Terz in eine Sekunde verwandelt werden mußte. Ausnahmsweise gestattet man sich auch wohl willkührliche Verengerungen, besonders im zweiten und dritten Theil der Fuge, wenn man durch sie in den Stand kommt, das Thema auf eine interessante Weise ein- oder weiter zu führen. Seltener bietet sich wohl die Gelegenheit, durch Verengerung dem Thema eine tiefere Bedeutung zu geben. Denn zu Anfang der Fuge würde eine willkührliche Aenderung des Thema's nicht wohl statthaft seyn; gegen das Ende aber wird man sich eher gesteigert, eher den Drang zur Erweiterung als Verengerung fühlen. Doch wäre eine ausnahmsweise glückliche Benutzung der Verengerung keineswegs undenkbar. Vergl. hierüber die Lehre von der musikalischen Composition (Th. 2) von A. B. Marx. ABM.

Vergleichung oder Comparation der Verhältniffe der Intervalle, ist in der mathematischen Klanglehre oder Tanonik, wenn man den Unterschied zwischen zwei oder mehreren verschiedenen Tongrößen kennen will, die Berechnung, in welcher Form die beiden verglichenen Verhältnisse zum Vorscheine kommen, wenn man bei dem einen die Saite in eben so viele Theile theilt als bei dem andern. Die Verhältnisse der Intervalle sind nämlich genau genommen nichts Anderes, als Bruchtheile einer ganzen Saite. Eignet man z. B. dem ganzen Tone c — d das Verhältniß 8 : 9 oder umgekehrt 9 : 8 zu, so heißt dies nichts Anderes, als daß die ganze Saite des Tones c in neun gleiche Theile getheilt werden soll, und wenn dies geschehen, acht solche Theile den Ton d hervorbringen. Daher kommt es auch, daß die Vergleichung zweier Verhältnisse vermittelst einer sehr gewöhnlichen Rechnungsart mit Brüchen verrichtet werden muß. Man bringt nämlich die zwei zu vergleichenden Verhältnisse als Brüche unter einen gemeinschaftlichen Nenner, alsdann bezeichnet der kleinste Zähler das größte Verhältniß, und beide Zähler zusammen genommen stellen den Unterschied zwischen den beiden zu vergleichenden Verhältnissen vor. Vergleichen wir nur als Beispiel einmal den großen und den kleinen ganzen Ton mit einander. Das Verhältniß jenes ist 8 : 9, das dieses 9 : 10; jetzt multiplicire man Zähler und Nenner des ersten Verhältnisses mit dem Nenner des zweiten Verhältnisses, dann Zähler und Nenner des zweiten Verhältnisses mit dem Nenner des ersten; es ergiebt sich 80 : 90 und 81 : 90. Das Verhältniß 8 : 9 ist also gleich dem 80 : 90, und das Verhältniß 9 : 10 gleich dem 81 : 90, wenn also die ganze Saite in 90 gleiche Theile getheilt würde, so kämen 80 solcher Theile auf den Ton c — d, 81 auf den Ton d — e, und jenes Intervall c — d ist somit um ein Neunzigtheil größer als dieses, denn bei einer solchen Comparation der Verhältnisse ist stets dasjenige das größte, das den kleinsten erweiterten Zähler hat. Das scheint zwar ein Widerspruch, ist aber keiner, denn allerdings giebt die Saite von 81 Neunzigtheile einen größeren oder tieferen Ton als die von nur 80 solchen Theilen, wenn aber auf den Ton d der Zähler 81 gefallen wäre, so wäre er ja demnach auch tiefer und stände dem Tone c somit näher, als er steht, wenn er nur 80 jener Saitentheile enthält, wo er höher ist und somit dem Tone e näher steht, so daß von c nach d nothwendig weiter ist als von d nach e, mit anderen Worten das Verhältniß oder Intervall von c — d größer als das von d — e. Leichter begreiflich läßt sich die Sache nicht wohl darstellen. Daß man den Unterschied zwischen zwei Intervallen gewöhnlich nur durch die beiden Zähler mathematisch darstellt, also hier den Unterschied zwischen dem großen und kleinen ganzen Tone durch 81 : 80 rührt daher, weil man, da der gemeinschaftliche Nenner jederzeit eine höhere Zahl ist, als die beiden Zähler, und da folglich der kleinere Zähler gegen eine solche höhere Zahl stets die größere Differenz ausmacht, den gemeinschaftlichen Nenner gar nicht bedarf, um den Unterschied zweier Verhältnisse auszudrücken, sondern hiezu die beiden erweiterten Zähler vollkommen ausreichen. — Der gelehrte Akustiker oder Canoniker geht bei der Vergleichung der Verhältnisse kürzer zu Werke. Er subtrahirt die beiden Verhältnisse auf die gewöhnliche Weise der Subtraktion (s. d.), und multiplicirt alsdann, wenn er den gemeinschaftlichen Nenner wissen will, die beiden höheren Glieder der Verhältnisse. Doch ist diese Verfahrungsweise für den Laien nicht deutlich genug, und darum wählten wir die obige in unserer Darstellung, nach welcher nun alle möglichen Intervallen-Verhältnisse, von den kleinsten bis zu den größesten, mit einander verglichen werden können,

Ob zwei Verhältnisse sich gleich sind, erfährt man entweder durch die Subtraktion (s. d.), oder dadurch, daß man die Glieder derselben über's Kreuz multiplicirt. Kommen dann gleiche Produkte heraus, so sind auch die Verhältnisse sich gleich. Dieser Proceß ist zu einfach, als daß er noch eines näheren Nachweises bedürfte. 40.

Vergrößerung, s. den Art. Augmentation und Fuge.

Verhältniß der Intervalle. Verhältniß überhaupt ist die Beziehung von Etwas auf irgend etwas Anderes, Verhältniß der Intervalle in der Musik demnach die genaue Bestimmung des Grades der Entfernung zwischen zwei Tönen von ungleicher Höhe oder Tiefe. Am füglichsten geschieht diese Bestimmung durch zwei Größen oder Zahlen, deren Beziehung zu einander dann nicht allein selbst ein Verhältniß, sondern zugleich auch die Darstellung eines Intervallen-Verhältnisses ist. Welches die Größen oder Zahlen sind, durch welche ein Intervallenverhältniß bestimmt wird oder bestimmt werden kann, sagt die mathematische Klanglehre oder Canonik (s. d.). Vergleichen wir in der praktischen Musik die Töne hinsichtlich ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe mit einander, so geschieht es mittelst der Benennung der Stufen der Tonleiter, indem wir nämlich die Zahl der Stufen bemerken, um welche der höhere Ton von dem tieferen entfernt ist: f ist von c z. B. vier diatonische Stufen entfernt, so nennen wir das Intervall selbst auch eine Quarte, und sagen: f ist die Quarte von c. Solche Darstellung aber genügt dem Canoniker und überhaupt dem nicht, der genau die Entfernung wissen will, in welcher der Klang oder Ton f (um das Beispiel beizubehalten) von dem Tone c sich befindet: er mißt den Klang selbst als eine besondere Größe, und bestimmt darnach, welcher von den zu vergleichenden Klängen der größeste und welcher der kleinste ist, und dann in welchem Verhältnisse die eine Größe zu der anderen steht, womit er endlich zugleich das Verhältniß des Intervalls ausdrückt, welches zwischen den beiden verglichenen Tönen statt findet. Die Art und Weise, wie eine solche Messung des Klanges geschieht oder geschehen kann, ist in dem Artikel Akustik so ausführlich gezeigt worden, daß wir hier kein Wort mehr darüber zu bemerken brauchen. Sie kann geschehen theils nach den Bewegungen oder Schwingungen, welche ein klingender Körper macht, oder auch nach der Größe und Beschaffenheit dieses selbst, wie z. B. bei der Saite. Wie sie nun aber auch geschieht diese Messung, so ergiebt sich daraus, daß die Octave zu ihrem Grundtone sich verhält wie 2 zu 1, d. h. der Klang jener macht in ein und derselben Zeit gerade doppelt so viele Schwingungen als dieser, oder theile ich eine klingende Saite in zwei gleiche Theile, so giebt jeder dieser beiden Theile die Octav von dem Tone, den die ganze Saite giebt (s. Akustik). Daher sagt man, das Verhältniß der Octave ist 2 : 1 oder 1 : 2. In gleichem Falle befinden wir uns, betrachten wir das Verhältniß der übrigen Intervalle. Messen wir z. B. einen Klang, und wissen nun, wie viele Schwingungen er in einer gewissen Zeit macht, und theilen dann die Zahl dieser Schwingungen in 3 bestimmte besondere Summen, so wird noch eine solche Summe dazu gehören, bis wir die Anzahl derjenigen Schwingungen haben, welche die Quarte von dem angenommenen Tone in derselben Zeit macht, oder — was dasselbe ist — theilen wir eine Saite in 4 gleiche Theile, so geben drei dieser Theile die Quarte von dem Tone, den die ganze Saite giebt, denn mit Verkürzung der Saiten nimmt die Zahl der Schwingungen zu (s. Akustik). So brauchen wir uns hierbei auch nicht länger aufzuhalten, da unter den speciellen Artikeln eines jeden Intervalles genau angegeben ist, in welchem Verhältnisse sie stehen, und in den speciellen

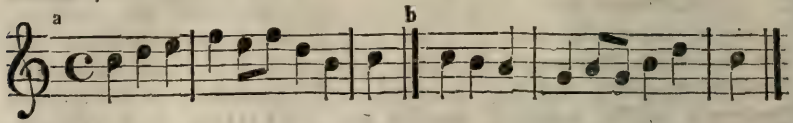
Artikeln der Tonarten auch das Verhältniß, in welchem jeder einzelne Ton der Leiter zu seinem Grundtone steht. Auch die Verhältnisse der kleineren, in der praktischen Musik nicht gebräuchlichen Intervalle, als Diesis, Limma, Komma, Schisma und Diaschisma, welche nur Bedürfniß der kanonischen Rechnungsweisen sind, findet man unter deren besonderen Artikeln angegeben, und was die mancherlei Berechnungen der verschiedenen Intervalle betrifft, vergleiche man die Art. Addition, Reduction, Subtraktion, Vergleichung, Verbindung, Theilung u. s. w. der Verhältnisse. — Rücksichtlich der Eintheilung der Verhältnisse ist Folgendes zu merken. Wir haben gleiche und ungleiche V. der Intervalle. Von jenen existirt aber nur eins, das ist der Einklang oder die Prime, deren Größe dargestellt wird durch 1 : 1; im Uebrigen sind alle Verhältnisse ungleich. Die große Masse dieser ungleichen Verhältnisse der Intervalle haben die Canoniker unter folgende drei Hauptordnungen gebracht: 1) vielfaches oder reines Verhältniß (ratio multiplex); 2) übertheiliges V. (ratio superparticularis), und 3) übertheilendes V. (ratio superpartiens). Die beiden letzteren Hauptordnungen zerfallen dann noch in diese beiden Unterabtheilungen: 1) vielfach übertheiliges V. (rat. mult. superpartic.), und 2) vielfach übertheilende V. (rat. mult. superpart.). Vielfaches oder reines Verhältniß ist jedes, bei welchem die kleinere Zahl des Verhältnisses in der größeren zwei, drei, vier oder noch mehrere Male durch die Division aufgeht; daher entsteht denn nachgehends auch der Ausdruck zweifaches V. (ratio dupla), dreifaches V. (ratio tripla) u. s. w. Uebertheilige Verhältnisse sind alle solche, bei welchen die größere Zahl die kleinere einmal ganz, und dann noch einen gewissen Theil darüber enthält, als: 2 : 3 (Quinte), 3 : 4 (Quarte), 4 : 5 (Terz) u. s. w. Uebertheilende Verhältnisse sind alle solche, bei welchen die größere Zahl die kleinere ganz und dann noch etliche Theile derselben in sich begreift, als die Verhältnisse aller Sexten, Septimen, der verminderten Quinte, übermäßigen Quarte ꝛc. Vielfach übertheilig heißen die Verhältnisse, wenn die größere Zahl derselben die kleinere zweimal oder dreimal und dann zugleich noch einen Theil derselben in sich befaßt, als 2 : 5 (doppelte große Terz), und ein vielfach übertheilendes V. endlich ist ein solches, bei welchem die größere Zahl die kleinere zwei oder mehrere Male und dann noch einige Theile derselben in sich befaßt, wie 3 : 8 (doppelte Quarte) u. a. 40.

Vermieden, nennen einige Tonlehrer denjenigen Tonschluß, der in der Theorie gemeiniglicher Trugschluß heißt, s. Cadenz.

Verhofstad, ein berühmter niederländischer Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, bauete unter andern 1716 das 20stimmige Werk in der großen Kirche zu Edam, 1718 das 10stimmige Werk in der dasigen sog. kleinen Kirche, das 31stimmige Werk in der Brüderkirche zu Nimwegen, und 1719 ein 21stimmiges Werk zu Kuylenburg. Uebrigens muß zu ziemlich gleicher Zeit auch noch ein anderer Orgelbauer dieses Namens in Holland gelebt haben, der 1723 in der großen Kirche zu Bommel ein 18stimmiges Werk errichtete, da in einigen Geschichtswerken ausdrücklich bemerkt ist, daß der Erbauer dieser Orgel nicht jener V. sey, welcher die vorhin genannten Werke gemacht habe. Doch liegen über beide Meister keine genaueren Nachrichten mehr vor.

Verkehrung, heißt diejenige Umstellung eines Satzes, durch welche jeder aufwärtsgehende Schritt in einen abwärts gehenden und umgekehrt jeder abwärts gehende in einen aufwärts gehenden verwandelt wird. Wir

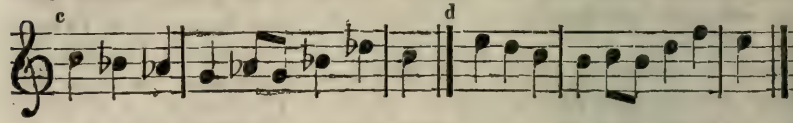
betrachten dieſe Form vorerſt an einem kleinen Satze a, der bei b verkehrt worden iſt:



Bei a geht es zuerſt ſtufenweiſe dreimal hinauf, dann eine Secunde hinab, eine hinauf, eine Terz hinab u. ſ. w. Bei b geſchieht von allem das Gegentheil; es geht erſt ſtufenweiſe dreimal hinab, dann eine Secunde hinauf u. ſ. w. Wir haben alſo nach Rhythmus und Intervallenfolge denſelben Satz, und doch iſt er ein ganz anderer geworden, da die Richtung ſeiner Tonfolge eine entgegengeſetzte von der urſprünglichen iſt. — Erwägen wir nun die Veränderung näher, ſo bemerken wir, daß ſie oben bei b nicht allein auf die Richtung der Tonfolge beſchränkt geblieben iſt; auch die Größe der Intervalle iſt eine andere geworden. Bei a hatten wir zuerſt eine große Sekunde, bei b eine kleine, die Verſchiedenheit der Intervalle zeigt dieſe Vergleichstabelle:

gr. 2. gr. 2. kl. 2. kl. 2. kl. 2. kl. 3. kl. 3. kl. 2.
kl. = = = gr. = gr. = gr. = gr. = = = gr. =

Gleichwohl iſt auch eine genaue, die Größe aller Schritte feſthaltende Verkehrung möglich; wir ſehen ſie hier



bei c auf derſelben Stufe, wie oben bei a und b beginnend, bei d in der Tonart des erſten Satzes (a), darum aber auf eine andere Stufe der Tonleiter tretend. Dieſe genauere Verkehrung heißt die ſtrenge, jene weniger genaue (die Größe der Intervalle nicht beachtende, auch wohl gelegentlich ein Intervall mit einem ganz andern, z. B. eine Terz mit einer Quarte beantwortende) dagegen die freie Verkehrung. Die Abfaſſung der freien V. kann keiner weiteren Anweiſung bedürfen; die ſtrenge V., wenn man ſich (wie oben bei c) nicht an die Tonart binden will, eben ſo wenig, man ahmt dann den Hauptſatz Schritt für Schritt in gleicher Intervallengröße in verkehrter Richtung nach. Soll aber die ſtrenge V. in der Tonart des Haupt- oder urſprünglichen Satzes geſchehen, ſo muß man ſie auf einem Punkte der Tonleiter beginnen, der dieſelbe Folge ganzer und halber Töne in verkehrter Richtung darbietet, wie die Tonleiter in urſprünglich aufwärts gehender Richtung. Hierzu leitet uns für Durſätze folgendes Schema:

c d e f g a h c
e d c h a g f e
1 1 ½ 1 1 1 ½

an, deſſen Tonreihen auf und abwärts die gleiche Folge ganzer und halber Töne enthalten. Für Mollſätze hat man dieſes zweite Schema aufgeſtellt:

a h c d e f g
g f e d c h a

das eigentlich der Molltonleiter nicht ganz getreu (es ſetzt gis ſtatt g) und übrigens, wie man gleich wahrnimmt, kein anderes, als das obige Durſchema iſt, nur von a und g anfangend, ſtatt von c und e. Man erſieht nun aus dem Schema, daß, wenn der Satz mit c, d, e u. ſ. w. anhebt, die ſtrenge Verkehrung in derſelben Tonleiter mit e, d, c, u. ſ. w. ein-

setzen muß. — Die Verkehrung ist unleugbar oft als ein müssiges, gehaltloses Tonspiel, namentlich in Fugen als ein (noch dazu sehr wohlfeiles) Kunststück angewendet worden, und erscheint uns dann dem Wesen der Kunst fremd und des Künstlers unwürdig. Sie kann aber die größte Bedeutung und Wichtigkeit erhalten, wenn durch sie dem Satze, namentlich dem Thema, ein neuer wichtiger Sinn gegeben, das Thema gleichsam zu einem zwiefachen und doch einheitsvollen erhoben wird. In solcher Weise ist sie mehrmals von Seb. Bach, auch von Mozart (F-moll-Fantasie im 8. Hefte der Breitkopf'schen Ausgabe), Beethoven (As-dur-Sonate Op. 110) und Andern angewendet worden. ABM.

Verkleinerung, s. Diminution und Fuge.

Verlängerung (nämlich der Noten) und Verlängerungszeichen, s. Punkt.

Vermindert, s. Intervall und dann die Artikel der einzelnen Intervalle, welche vermindert seyn können. — Ueber verminderten Dreiklang vergl. den Art. Dreiklang.

Vermischt. Ueber vermischten Kontrapunkt sehe man den Art. Kontrapunkt, und über vermischtes Zeitmaaß den Art. Takt und Taktart.

Vernier, mit dem Zusatze le fils, ein beliebter französischer Componist, Virtuos auf der Harfe und Musiklehrer in Paris, schon seit Ende des 18ten Jahrhunderts bekannt. Seine Compositionen für die Harfe sind in einem leichten, lebhaften und fließenden Style und offenbar von einem Manne geschrieben, der sein Instrument sehr gut versteht und die Vortheile und Eigenthümlichkeiten desselben zu benutzen weiß. Die bedeutendsten derselben bestehen in folgenden: ein Quartett für Harfe, Pianoforte, Hoboe oder Violine und Waldhorn; 2 Trios für Harfe, Flöte oder Violine und Violincello; 2 Duetts für 2 Harfen; 4 Duetts für Harfe und Pianoforte; 2 concertirende Duetts für Harfe und Violine; variirtes Tyrolerlied für Harfe und Pianoforte oder für 2 Harfen; variirte Romanze für Harfe und Violine; 34 Sonaten; 8 Hefte variirter Arien, Präludien und Rondo's; 7 Potpourri's; 4 Phantasien; 3 Romanzen; 2 Polonaisen und andere Stücke für die Harfe; 3 Hefte geistlicher Poesien für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte's. v. Wzrd.

Verocai, Giovanni, einst Herzoglicher Concertmeister zu Braunschweig, geboren in Italien, zu seiner Zeit einer der tüchtigsten Virtuosen auf der Violine, kam 1727 mit mehreren anderen Künstlern direct aus seinem Vaterlande nach Breslau, und ward bei der damals daselbst anwesenden italienischen Operngesellschaft engagirt; dann ging er nach Dresden und 1729 nach Petersburg in Kaiserlich Russische Dienste. Erst gegen 1740 scheint er wieder nach Deutschland zurückgekehrt und dann zu Braunschweig angestellt worden zu seyn. Er brachte hier auch eine Oper seiner Composition „Demophoon", zur Aufführung, und 1743 eine Ouverture oder Sinfonie zu der Oper „Cato", welche aber nicht von ihm herrührte. Um 1760 war er nicht mehr am Leben. o.

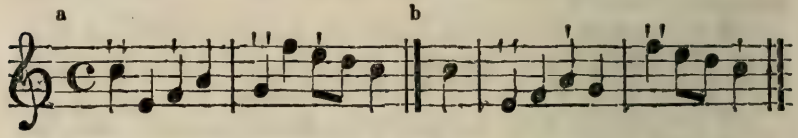
Verovio, Michel Agnolo, zu seiner Zeit einer der größten Violinisten Italiens, lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts. Arteaga nennt ihn den Lolli seines Jahrhunderts, aber mehr weiß auch er eben so wenig denn alle anderen Geschichtsschreiber über ihn mitzutheilen.

Verillon oder Verrillon, heißt in der Kunstsprache das Spiel mit Gläsern, wovon am Schlusse des Artikels Böhmen das Nähere be-

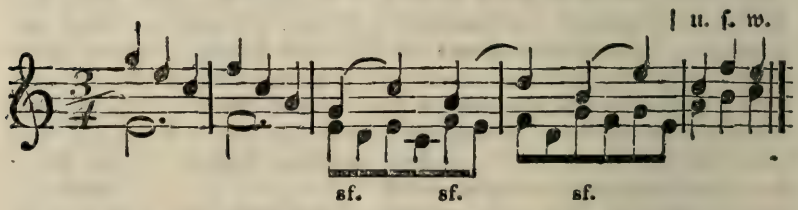
merkt worden ist. Man trifft übrigens das Verillonspiel auch in Schlesien und anderen Gegenden Deutschlands.

Verrückung der Noten, ist das, was in der Kunstsprache Synkopie und Tempo rubato heißt, s. daher diese Artikel.

Verrückung des Zeitmaaßes. Zum vollkommenen Verstehen dieses Gegenstandes vergl. man vorher die Art. Accent, Rhythmus und Takt. Die Verrückung des Zeitmaaßes, oder vielmehr der taktischen Accente hat in zwiefacher Weise statt. Einmal besteht sie darin, daß zwar die gleiche Taktart beibehalten, der Accent aber von den Haupttheilen des Taktes auf die Nebentheile (von den ursprünglich schweren Noten auf die ursprünglich leichten) versetzt wird. Der Satz a z. B.

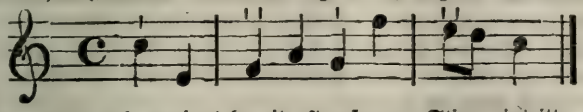


hat Hauptaccente auf c und g, Nebenaccente auf f und e, und die übrigen Noten sind unaccentuirt. Bei b sehen wir denselben Satz; aber die Hauptaccente sind auf e und f (zuvor bei a unaccentuirt), die Nebenaccente auf a und c (ebenfalls bei a unaccentuirt) gefallen und die ehemaligen Haupt- und gewesenen Hauptnoten c, f, g, e sind unaccentuirte Nebentheile geworden. Im Ganzen ist aber trotz der Tackverrückung die Taktart dieselbe geblieben. Sodann kann aber durch Verrückung der taktischen Accente die Taktart selbst eine zeitlang verändert werden. Es könnte z. B. in einem Dreivierteltakte folgende Stelle erscheinen:



Der erste, zweite und fünfte Takt stellen ganz unzweideutig die dreitheilige Taktart vor. Im dritten und vierten Takt aber wiederholt sich ein Motiv von zwei Vierteln oder vier Achteln dreimal und deutet schon ohne Weiteres auf zweitheiligen Rhythmus; die Bindungen der Oberstimme und die durch die vorgeschriebenen Accente auf dem ersten von je vier Achteln der Unterstimme stellen den Zweivierteltakt oder Vierachteltakt der That nach außer Zweifel, obwohl äußerlich der Dreivierteltakt beibehalten ist. — Man sieht in beiden Arten der Taktveränderung ein Mittel, dem Rhythmus größere Mannigfaltigkeit zu geben; zu diesem Zweck ist besonders die letztere Art von Beethoven oft (auch von Mozart u. A. bisweilen) angewendet worden. Die erstere Art hat besonderen Einfluß auf den Inhalt des aus seiner rhythmischen Ordnung tretenden Satzes. Indem der Accent auf ganz andere Momente gelegt wird, treten natürlich ganz andere Verhältnisse hervor; und es kann dadurch derselben Tonfolge ein wesentlich verschiedener Sinn beigelegt werden. Daher ist diese Art der Taktveränderung eines der Mittel, das Thema in der Fuge in neuer Bedeutung einzuführen. Meist beschränkt man sich dabei in zusammengesetzten Taktarten darauf, aus den

wirklichen Haupttheilen gewesene Haupttheile, und aus den gewesenen wirkliche zu machen (so, wenn man den obigen Satz a z. B. in dieser Weise:



umstellen wollte) und gewinnt damit oft gelegnere Stimmeintritte, die Möglichkeit der Engführung und ähnliche Vortheile. Der gänzlichen Verrükkung (die wir oben bei b gezeigt haben) sollte man sich dagegen nur dann bedienen, wenn dadurch dem Satz ein neuer und willkommener Sinn erwächst. ABM.

Versetzung. Im Allgemeinen wird dieser Ausdruck in der Musik gleichbedeutend gebraucht mit **Transposition**, als dem eigentlichen Kunstausdrucke, so wie **versetzen** mit **transponiren**. Man sehe daher auch zunächst darüber diese beiden Artikel. Dann unterlegt man dem Worte **Versetzung** aber auch noch einen besonderen Sinn, indem man nämlich diejenige Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden melodischen Theils oder Satzes insbesondere darunter versteht, wenn dieselbe nicht allein in ein und derselben Stimme, sondern auch in ein und derselben Tonart, nur auf verschiedenen Stufen der Leiter geschieht. Transposition ist in dem Sinne Wiederholung eines melodischen Satzes in einer anderen Tonart, und das denn der wesentliche Unterschied zwischen beiden Ausdrücken in dieser Beziehung, die sich sonst vollkommen gleich sind. Folgen mehrere jener Wiederholungen der melodischen Motive auf verschiedenen Stufen der Leiter auf einander, so wird die Versetzung zur **Progression** (s. d.). Oft ist auch bei Gelegenheit der Umkehrung im doppelten Contrapunkte von einer Versetzung die Rede, die von jener noch unterschieden wird. Soll z. B. im doppelten Contrapunkte der Octave bei der Umkehrung die Harmonie in derjenigen neuen Gestalt erscheinen, daß die Quinten zu Quarten, die Terzen zu Sexten und die Septimen zu Secunden werden, so dürfen die den Contrapunkt führenden Stimmen nicht weiter als eine Octave von einander abstehen; weil sonst keine neue Gestalt der Harmonie zum Vorschein kommen würde, und in diesem Falle nennen einige Theoristen die Umkehrung nicht mehr Umkehrung, sondern Versetzung, nämlich der Intervalle in die höhere oder tiefere Octave. S. **Doppelter Contrapunkt.**

Versetzungszeichen, heißen in der Musik diejenigen Zeichen, wodurch die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones in der Notenschrift angedeutet wird. Solcher Zeichen sind eigentlich nur 3, nämlich das **Kreuz** (♯), das **Bee** (b), und das Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen, **Bequadrat** genannt (♮). Man sehe alle diese Artikel und **Erhöhung** und **Erniedrigung**. Rechnet man dazu auch noch das doppelt erhöhende einfache Kreuz (X) und doppelte bb als besondere Gattungen, so kommen fünf Arten von Versetzungszeichen heraus. Wesentlich werden die Versetzungszeichen genannt, wenn sie die in einer Tonleiter oder Tonart nothwendig erhöhten oder erniedrigten Töne bezeichnen, in welchem Falle sie jedesmal zu Anfang eines Tonstücks oder Satzes zwischen dem Schlüssel und dem Taktzeichen, auch gewöhnlich zu Anfang einer jeden Notenzeile, und zwar auf derjenigen Stufe der Linien stehen, auf welcher die durch sie erhöheten oder erniedrigten Töne gehören. Bezeichnen die Versetzungszeichen aber nur solche erhöhete oder erniedrigte Töne, die nicht in diejenige Tonart, in welcher modulirt wird, gehören, sondern nur zufällig durch den Lauf der Modulation erscheinen, so werden sie jedesmal vor die

durch sie zu versetzende Note gestellt, gelten dann nur einen Takt durch, und heißen zufällig oder unwesentlich. Uebrigens werden alle Versetzungszeichen auch zu den Signaturen des sog. Generalbasses gerechnet (s. Bezifferung). Die verschiedenen Schlüssel (s. d.) noch zu den Versetzungszeichen zu rechnen, heißt den Sinn des Wortes Versetzung zu weit ausdehnen; doch geschieht es wohl. a.

Verso, Antonio lo, berühmter Contrapunktist des 16ten und 17ten Jahrhunderts, geboren zu Plaza in Sicilien, war ein Schüler des Pietro Vinci, und schrieb besonders viele Madrigalen und Motetten. Von jenen allein sind 14 Bücher erschienen, und alle für 5 Stimmen gesetzt. V's Blüthezeit fällt in die Jahre von ungefähr 1590 bis 1612. Die meisten seiner Werke wurden zu Palermo gedruckt; andere zu Venedig, wo namentlich mehrere Bücher Motetten und eine Sammlung Ricercaren erschienen.

Verte (lat.), dasselbe was das italienische volti = wende um; es ist nämlich der Imperativ von dem Verbum vertere = umwenden, wenden, kehren. a.

Verwandtschaft der Harmonien. Zwei Harmonien können in mehr als einer Weise mit einander in engerem Verhältniß stehen oder verwandt seyn. Aeußerlich betrachtet nennt man zwei Harmonien verwandt, die einen oder mehrere Töne mit einander gemein haben, z. B. die Accorde c — e — g und a — c — e, welche durch c und e mit einander verbunden sind. Allein dieses blos auf einer unbegriffenen Gemeinsamkeit von Tönen beruhende Verhältniß ist ein sehr unbestimmtes, weil es das Wesen der Harmonien gar nicht berührt. Die Accorde c — e — g und g — h — d hängen nur durch einen einzigen Ton (g) mit einander zusammen und sind doch näher verwandt (wie sich weiterhin zeigen wird) als etwa die Accorde c — e — g und e — g — h, obwohl diese zwei gemeinschaftliche Töne (e und g) haben. Der Accord dis — fis — a — c hat ebenfalls mit c — e — g einen gemeinschaftlichen Ton (c) und ist ihm doch fremder, als g — h — d u. e — g — h. Dies einstweilen vorausgesetzt müssen wir also auf das Wesen, auf die innern Bezüge zweier Harmonien zurückgehen, um ihre Verwandtschaft zu begreifen. Hier sind nun folgende Arten von Verwandtschaft zu erwähnen: 1) die enharmonische Verwandtschaft. Zwei Accorde sind einander verwandt (wenn man sie nicht für identisch oder ein und denselben ansehen will), die sich enharmonisch gleich sind, z. B. die Dreiklänge fis — ais — cis und ges — b — des; 2) die Verwandtschaft der Abstammung. Hier treten uns die auseinander entstehenden Accorde

Dominiantdreiklang, z. B.	g — h — d
Dominantaccord	g — h — d — f
Nonenaccorde	g — h — d — f — a
und	g — h — d — f — as
abgeleitete Septimenaccorde	h — d — f — a
und	h — d — f — as
verminderte Dreiklänge	h — d — f
und	d — f — as

(vergl. A. B. Marx Compositionslehre Th. I. S. 412) zuerst entgegen. Ihnen schließen sich die durch willkührliche Umbildung entstehenden Accorde an, z. B. dem großen Dreiklange c — e — g der übermäßige Dreiklang c — e — gis, oder der kleine Dreiklang c — es — g und diesem der verminderte c — es — ges, oder dem Dominantaccorde g — h — d — f die daraus gebildeten Septimenaccorde g — h — d — fis, g — b — d — f, g — h — dis — f und so noch andere, oder dem großen und kleinen Nonenaccorde die daraus

gebildeten. Sodann erscheinen diejenigen Accorde als verwandte, die sich nach natürlichem Bezug einer in den andern auflösen, z. B. der Dominantaccord und sein Anhang mit dem tonischen Dreiklange. Endlich sind diejenigen Harmonien, als verwandt zu achten, die sich auf nahverwandte Tonarten (s. d. Art. Verwandtschaft der Tonarten) beziehen. Daher ist c—e—g mit g—h—d, oder f—a—c, oder a—c—e in nächster Verwandtschaft, weil es uns die Tonart C-dur (als deren tonische Harmonie) und jene anderen Accorde die nächstverwandten Tonarten der Ober- und Unterdominante und Parallele von C-dur zur Vorstellung bringen. Daher ist, wie wir nun erst gründlich einsehen, c—e—g näher verwandt mit g—h—d als mit e—g—h oder gar mit dis—fis—a—c, welches Letztere erst nach e—g—h führen, also noch einen Schritt weiter entfernt seyn würde. — Man hat bisher auf diese innere Verhältnisse und Bezüge der Harmonien (die in ihren weiteren Verflechtungen und Mischungen nicht hier aufgewiesen werden können, weshalb wir auf das vorgenannte Werk zurückweisen müssen) in der Harmonie- und Compositionslehre viel zu wenig geachtet, obgleich sie die unerläßliche Grundlage jeder kunstvernünftigen Harmonie, also aller Composition überhaupt sind, auch hiervon die Werke aller Meister von Seb. Bach bis Beethoven, wenn man sie nur tiefer und gründlich durchblickt, Zeugniß geben. Der musikalische Instinkt kann eine solche Lücke in der Bildung nur einigermaßen verdecken, wie man an den harmoniearmen, aber auch mehr dilettantisch sich bildenden Italienern und Franzosen sieht. Aber nur die gründliche Ausfüllung wird den Einzelnen, wie unsre ganze Zeit zur Reife und Meisterschaft gelangen lassen, und es steht übel mit der musikalischen Bildung, wo diese Grundlagen der Composition selbst von öffentlichen Lehrern nicht begriffen werden. ABM.

Verwandtschaft der Tonarten. Zwei Tonarten heißen mit einander verwandt, wenn sie in irgend einem näheren Bezuge zu einander stehen. Dieser Bezüge giebt es mehrere; sie beruhen zunächst (abgesehen von den enharmonischen Tonarten, z. B. Fis- und Ges-dur, die denselben Inhalt unter zweierlei Benennungen haben) auf Gemeinsamkeit mehrerer oder wichtiger Töne und Harmonien, können aber auch auf den geheimen inneren Sinn der verschiedenen Tonarten sich gründen. Diese letztern sind äußerlich nicht nachweisbar, sollen also auch hier nicht weiter besprochen werden, da es zu ihrer Kundmachung einer in lexicalischer Form nicht zu gebenden wissenschaftlichen Deduction bedürfte. Die andern sind äußerlich nachweisbar und sollen hier aufgezählt werden. — I. Verwandt sind zwei Tonarten, die die Mehrzahl ihrer Töne gemeinschaftlich haben. Es finden hier, wie man sogleich voraussieht, verschiedene Grade der Verwandtschaft statt, je nachdem zwei Tonarten mehr oder weniger Töne gemeinsam haben. Im ersten Grade verwandt sind zwei Tonarten, die nur in einem Tone von einander abgehen. Dies ist der Fall 1) zwischen jeder Durtonart und der auf ihrer Oberdominante oder Unterdominante stehenden Durtonart, z. B. zwischen C-dur und G-dur oder C-dur und F-dur; C-dur unterscheidet sich von F-dur nur dadurch, daß es h und letzteres b hat, von G-dur nur dadurch, daß es f und letzteres fis hat. 2) Sind im ersten Grade oder nächst verwandt die Paralleldurtonart mit ihrer Parallelmolltonart (und umgekehrt) z. B. C-dur mit A-moll, von dem es sich nur dadurch unterscheidet, daß es g, letzteres aber gis hat. Im zweiten Grade verwandt sind zwei Tonarten, die sich in zwei Tönen unterscheiden, z. B. C-dur mit D-dur, oder B-dur, oder E-moll, oder D-moll. Das Weitere kann jeder leicht selbst finden und sich beweisen. II. Ver-

wandt sind ferner zwei Tonarten durch Gemeinsamkeit wichtiger Töne und Harmonien. So sind Dur und Moll derselben Tonika, z. B. C-dur und C-moll verwandt, weil sie Tonika, Ober- und Unterdominante, Dreiklang der Dominante und Dominantaccord gemeinsam besitzen; und man kann diese Verwandtschaft eine nächste nennen, obgleich die Tonleitern auf zwei Punkten (der Terz und Sexte) von einander abweichen. Dies sind die einfachen Verwandtschaften; wir haben nach ihnen III. noch die gemischten Verwandtschaften zu betrachten. Hierunter verstehen wir diejenigen, welche sich aus verschiedenen Verbindungslinien ableiten. Zunächst gehören dahin diejenigen Tonarten, die zu einander in einem dominantischen Verhältnisse stehen, d. h., deren eine Tonika die Dominante der andern Tonika ist, z. B. C-dur und G-dur. Sie sind nicht blos verwandt, weil sie alle Tonstufen außer einer gemeinsam haben, sondern auch weil die tonische Harmonie der tiefern (C) der Unterdominantdreiklang der höhern (G) und die tonische Harmonie dieser der Oberdominantdreiklang jener ist. Wichtiger sind die aus der zweiten Verwandtschaftsart nach verschiedenen Richtungen geknüpften Verbindungen, die übrigens allesammt Verwandtschaften zweiten Grades oder noch fernerer Grade sind. Als Beispiel nennen wir das Verhältniß eines Durtons mit seiner Unterdominante in Moll oder deren Parallele, z. B. C-dur mit F-moll und As-dur, — ferner mit der Durtonart seiner eignen Parallele, z. B. C-dur mit A-dur, welches letztere Verhältniß unter andern im ersten Satze von Beethovens großem B-dur-Trio zum Grunde liegt. Man erkennt leicht, daß in diesen und ähnlichen verborgenen Beziehungen ein tieferer Sinn und eigenthümliche Kräfte für die Modulation besonders größerer Tonstücke liegen, und daß viele der ergreifendsten Wendungen in unsern Meisterwerken auf ihnen beruhen, während der unausgebildetere, rohere Geist nur nach dem Fremden und vermeintlich Neuen zu greifen versteht, und uns freilich damit zu überraschen, zu schlagen vermag, nicht aber unsre Seele innigst zu bewegen und den Geist an sich zu ziehen. ABM.

Verwandtschaft der Töne. Man kann Töne, die in einfachen Schwingungsverhältnissen zu einander stehen, z. B. Octave, Quinte, Quarte u. s. w., die sich verhalten wie 1 : 2 : 3 : 4 . . . . . verwandt nennen. Gewöhnlich braucht man aber den Ausdruck gleichbedeutend mit Verwandtschaft der Tonarten. S. d. Art. ABM.

Verwechselung. S. Enharmonischer Tonwechsel, und in Beziehung auf Auflösung (verwechselte Auflösung oder Verwechselung der Auflösung) vergl. man den Art. Austauschung.

Verziert, Verzierung und Verzierungskunst. Im Allgemeinen ist jede Ausschmückung einer an sich schon vollständigen Sache, damit sie den Sinnen wohlgefälliger erscheine, eine Verzierung derselben; verziert somit alles nach den Regeln des Geschmacks (s. d.) Ausgeschmückte; und Verzierungskunst die Kunst und Fertigkeit, auch die Fähigkeit, Etwas auszuschmücken. In der Musik jedoch versteht man unter Verzierungen insbesondere jene willkührlichen Ausschmückungen und Veränderungen einer Note oder eines Tonsatzes, welche nicht vom Componisten selbst vorgeschrieben, sondern von dem vortragenden Sänger oder Instrumentisten nach eigenem Gutdünken und Geschmack vorgenommen und angewendet werden. Man sehe darüber den Art. Manier, besonders in dem Theile des Aufsatzes, wo von den willkührlichen Manieren gehandelt wird. Bisweilen werden die Ausdrücke Verziert und Verzierung in der Musik auch im Sinne von figurirt u. Figurirung gebraucht. In dem

Falle sehe man darüber diese Artikel und den Art. Figur. In dem Sinne von Ausarbeitung (s. d.), wie Einige wollen, kommt das Wort Verzierung selten vor. Uebrigens mag man auch die Artikel derjenigen Gegenstände nachlesen, welche in der Musik wohl einer solchen freien Verzierung am meisten unterworfen sind, als Fermate, Cadenz u. dergl.

Vespa, Geronimo, nach Cerreto einer der ausgezeichnetsten italienischen Componisten aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, von dem aber auch sonst keine Nachrichten weiter vorliegen. Auf der Münchner Bibliothek werden noch ein Paar Sammlungen fünfstimmiger Madrigale von ihm aufbewahrt, deren eine ist im Jahre 1570 und die andere 1575 zu Venedig gedruckt.

Vespermann, 1) Clara, s. Metzger. — 2) Catharine, geborene Sigl, und daher auch Sigl-Vespermann genannt, zweite Frau des verstorbenen berühmten Schauspielers Vespermann zu München, ward um 1802 geboren und machte 1818 ihre erste Kunstreise, auf welcher sie namentlich zu Berlin als Concertsängerin großen Beifall fand. Aus ihrer Jugendzeit wissen wir nichts Näheres mitzutheilen. Seit 1820 lebte sie zu München als Königliche Hofsängerin, und verließ diese Stadt seitdem auch nur selten, und dann immer nur auf kurze Zeit, um einen Kunstausflug zu machen. Daher kommt es, daß ihr Name keine so große Celebrität erlangt hat, als er hinsichtlich ihrer Leistungen in der That hätte erlangen können. Ihre Stimme hatte einen bedeutenden Umfang und viel Biegsamkeit. Sie war bis 1833 eine der bedeutendsten deutschen Gesangsvirtuosinnen. Auch der Klang ihrer Stimme hat, obschon etwas Scharfes zugleich, doch auch etwas Wohlthuendes und Angenehmes. Als die Cholera zu München grassirte, ward auch sie von dieser gräßlichen Krankheit befallen, und wenn gleich durch geschickte ärztliche Behandlung wieder davon geheilt, blieb ihre Gesundheit doch so angegriffen, daß sie ihren Abschied vom Königl. Hoftheater zu München nehmen und ein Paar Jahre ohne alle Thätigkeit leben mußte. Erst im Jahre 1837 versuchte sie es wieder, in Concerten öffentlich aufzutreten, und machte auch Glück. Mußte man sich auch gestehen, daß ihre Stimme bedeutend gelitten hatte, so zollte man doch der Vortrefflichkeit und Fertigkeit ihres Vortrags gern den schuldigen und verdienten Beifall. Mehr zur Erholung, als um als Sängerin zu glänzen, unternahm sie hierauf auch eine kleine Reise über Stuttgart, Frankfurt u. s. w., und ließ sie sich irgendwo öffentlich hören, so krönte der glänzendste Erfolg das Unternehmen. Jetzt lebt sie fortwährend in München in völliger Zurückgezogenheit.

Vetter, Nicolaus, geboren zu Königsee am 30ten October 1666, machte 1681 den Anfang im Clavierspielen zu Nürnberg unter Leitung des damals berühmten G. Caspar Wecker, und setzte nachgehends von 1688 an seine musikalischen Studien bei Pachelbel in Frankfurt fort. Er erlangte schnell eine solche Fertigkeit im Orgel- und Clavierspiel, daß, als Pachelbel 1690 einem Rufe nach Stuttgart folgte, er zu seinem Successor in Frankfurt ernannt wurde. Doch nur ein Jahr blieb er hier, dann ward er als Hoforganist nach Rudolstadt berufen, wo er später auch noch die Aemter eines Kirchenvorstehers und Regierungsadvocaten erhielt, die er verwaltete bis an seinen Tod, der erst gegen 1740 erfolgte.

Vettermichel, nennt man scherzweise auch wohl die Rosalien (s. d.) oder Schusterflecke, auch die zu häufige Anwendung der Transposition und Versetzung eines melodischen Motivs (s. d.).

Viadana, Ludovico, ein Mönch aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, genoß zwei Jahrhunderte hindurch die Ehre, für den Erfinder

des Generalbasses gehalten zu werden. Brossard, Rousseau und andere, sowohl deutsche als italienische Schriftsteller folgten dieser Idee, die Gott weiß wer aufgebracht hatte, bis der sorgfältige und eben so geschickte Forscher Kiesewetter endlich das eigentlich Wahre von der Sache aufdeckte, besonders in seinen Abhandlungen über die Tabulaturen in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung. Uebrigens bleibt V. gleichwohl ein historisch sehr merkwürdiger Mann, denn er war der Erfinder der sogenannten Kirchenconcerte, die im Jahre 1596 oder 1597 zum erstenmal nach seiner eigenen Angabe versucht wurden. Die Veranlassung dazu ward ihm durch die Rücksicht auf die von ihm jezuweilen wahrgenommene Unzulänglichkeit der Zahl der Sänger, die mit schlechtem Erfolge sich abmühten, zu zwei oder drei eine vielstimmige Composition aufzuführen; dann durch den Wunsch, den Sängern Compositionen für verschiedene Stimmen zu liefern, daraus sie die für sie passenden wählen und Ehre einlegen könnten. Zu deren Ausführung wurde dann freilich die Ergänzung der Harmonie mit der Orgel nothwendig erfordert. Diese Praktik war den Organisten, deren Dienst überall von einem der tüchtigsten Glieder der Capelle versehen wurde, allerdings längst vollkommen geläufig; sie verstanden das Accompagnement über eine unbezifferte Stimme eben sowohl, als vom bezifferten Basse, welchen sie unter sich schon geraume Zeit vor dem Jahre 1600, als ein Hülfsmittel für das Gedächtniß und als einen nützlichen Weiser für besondere, in der Composition vorliegende, Harmoniefolgen eingeführt hatten, regelmäßig, d. i. rein, auf den Tasteninstrumenten auszuführen. Allein seit der Einführung der Monodien und des concertirenden Styles gehörte, wie einer leicht einsieht, mehr Aufmerksamkeit und mehr Geschick dazu, verständig und mit Geschmack zu begleiten, als ehemals, wo man einen Chor zu begleiten hatte, der, in sich vollständig, auch ohne Hülfe des Organisten zurecht kommen mochte. Darum mußte jetzt auf die Begleitung eine größere Sorgfalt gewendet werden. Und so entstanden die Regeln der Begleitung und der sog. Genralbaß mit der Bezifferung als ein eigenes Studium, nicht aber diese, der Generalbaß und die Bezifferung, selbst, welche lange vor V. schon da waren. Auch in einer anderen Beziehung noch ist V. merkwürdig: in seinen Concerten wird zuerst eine eigentliche Melodie wahrgenommen. Nicht als ob sich bei den älteren Tonsetzern, und vorzüglich bei Palestrina, nicht auch schon melodische Stellen anzeigen ließen, aber sie erscheinen dort mehr nur als Motive für Contrapunkt, oder als ein Gesang, welcher eben dem Contrapunkt, oft auch nur der Accordenfolge, ein zufälliges Daseyn verdankt. V's Melodien sind als solche erfunden, leicht fließend, sehr singbar und von passendem Ausdrucke. Die Begleitung in der Harmonie ist nicht auserlesen und zeigt nicht von vieler Tiefe des Gemüths. Jedenfalls aber gebührt V. die Ehre der Erfindung, wenigstens der ersten gelungenen Ausführung eines melodischen Styles. Was Viadana's äußeres Leben betrifft, so war er kein Italiener, wie es gewöhnlich heißt, sondern ein Spanier. Er schrieb aber seine Abhandlung „Sopra il modo che dee tener l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo" etc., welche die Vorrede zu seinen unten folgenden Kirchenconcerten bildet, in Italien und in italienischer Sprache. Auch hieß er nicht Giovanni Mattia, wie ihn fälschlich Ant. Garzia in der Note bei dem Namen Viana in der Uebersetzung des spanischen Gedichts „La Musica" von Yriarte nennt, was auch Gerber bewog, in seinem neuen Lexicon einen spanischen Kirchencomponisten, Namens Matias Juan Viana anzuführen, der Niemand ist als unser Lud. Viadana, der zuerst als Capellmeister an der Domkirche zu Mantua angestellt wurde, später an der Kirche di Con-

cordia, und endlich an der zu Fano, wo er um 1625 gestorben zu seyn scheint. Er ließ 28 Werke drucken, von welchen mehrere wiederholte Auflagen erlebten. Die vorzüglichsten darunter sind: fünfstimmige Psalme in mehreren Bänden; vier- und achtstimmige Falsibordoni; ein- bis vierstimmige Cento concerti; mehrere Bände zweistimmiger Concerti sacri; 10 Bände 2- bis 4stimmiger Kirchenconcerte; Officium defunctorum a 4 voci, und vierstimmige Vespern. Alle sind in Venedig bei Vincenti von 1600 bis 1622 gedruckt. † †

Vial, nicht unberühmt als dramatischer Componist und musikalischer Schriftsteller, starb zu Paris gegen Ende des Jahres 1867, in einem Alter von ohngefähr 60 Jahren, und war ein Neffe des berühmten Leclair. Das ist Alles, was wir bis jetzt mit Bestimmtheit über ihn erfahren konnten; wir hoffen aber, seine ausführliche Biographie im Nachtrage zu liefern.

Vibration, dasselbe was Schwingung, s. daher diesen und die daselbst angezogenen Artikel Akustik, Schall u. s. w.

Vicentino, Don Nicolo, geboren zu Rom 1513, war einer der größten Tonlehrer und Componisten seiner Zeit, auch Geistlicher, und gab 1555 zu Rom einen Traktat heraus unter dem Titel: L'antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiarazione è con gli esempi dei tre genere con le loro specie, et con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molte segreti musicali etc. Derselbe brachte ihn in einen Streit mit Vincenz Lusitano, an dem nachgehends, um seines großen Interesses willen, viele Gelehrte Italiens Theil nahmen, und endlich so weit gedieh, daß Vincentino und Lusitano öffentlich darüber zu Rom vor vielen Sachverständigen und dem Cardinal von Ferrara disputirten. Von seiner Composition findet man in Hawkins Geschichte noch einige Proben. Sein neuerfundenes Instrument, Archicymbal genannt, enthielt in sechs Griffbrettern oder Clavieren alle diatonische, chromatische oder enharmonische Töne. Er starb zu Rom um 1575.

Victoria, Tomaso Ludovico da, auf einem seiner Werke auch mit dem Zunamen Abulensis, war ein vortrefflicher Harmoniker und Sänger seiner Zeit, zu Arila in Spanien um 1560 geboren, und um 1585 Capellmeister an der Kirche von S. Apollinare zu Rom, trat dann als Sänger in die päpstliche Capelle, bis er etwa 1594 einen Ruf nach München in damals Herzogl. Bayerische Dienste erhielt. Ueber seine letzten Lebensverhältnisse schweigt die Geschichte ganz; wahrscheinlich beschloß er demnach zu München seine Künstlerbahn. Er schrieb viele Messen, Motetten auf alle Festtage des Jahrs, 4- bis 12stimmige Cantionen, Bußpsalmen, 4stimmige Hymnen auf alle Festtage des Jahrs nebst 8stimmigen Psalmen, 4- bis 12stimmige Kirchengesänge auf die größeren Feste, Sanctus u. s. w. Diese Werke sind sämmtlich noch vorhanden und in den Jahren von 1583 bis 1602 gedruckt worden. Die letztgenannten Kirchengesänge erschienen zu Frankfurt, wahrscheinlich aber im Nachdruck.

Victorinus, Georgius, Musikdirector an der Jesuiterkirche S. Michael zu München zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war aus Huldschon gebürtig, und starb 1624. Er galt zu seiner Zeit für einen vorzüglichen Componisten. Er gab heraus: Thesaurus Litaniarum 4—10 vocum, in 3 Theilen; Philomela coelestis sive cantiones sacrae cum Falsis Bordonibus, Magnificat, Canzonis 2, 3 et 4 vocum; und schrieb unter Anderem die Musik zu dem Schauspiele „der Kampf des Erzengels Michael mit dem Lucifer", welches am 30ten September 1598 bei der Weihe jener Jesuiten-

kirche auf offener Straße, und nachgehends noch mehrere Male mit großer Pracht aufgeführt wurde. N.

Vidal, B., vorzüglicher Guitarrespieler und Componist für sein Instrument, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Paris, verfaßte auch eine Schule für sein Instrument, aus der nachgehends noch ein besonderer Auszug erschien, componirte Concerte, Sonaten, Duette, Potpourri's u. dergl. mehr, arrangirte fleißig, und bot Liebhabern der Guitarre Sachen und Werkchen aller möglichen Art, bis er im Februar 1800 starb. Jetzt haben natürlich ein Carulli u. A. seinen Namen selbst unter den Guitarristen ziemlich ganz vergessen gemacht, und nur die Geschichte zählt ihn dankbar noch auf als den eines fleißigen und in seinem Fache achtungswerthen Mannes.

Vieira, 1) Antonio, zuletzt Capellmeister zu Crato in Portugal, geboren zu Villa-Vicosa, studirte die Musik bei Manuel Rebello, wurde darauf Capellmeister bei der Kirche zu Loretto, dann zu Lissabon und endlich zu Crato, wo er gegen 1650 starb, eine Menge Compositionen hinterlassend, worunter ein Band 12stimmiger Messen, 8 Bände 8stimmiger Missereren, ein Band Dixit Dominus für 8 Stimmen mit Instrumentalbegleitung, 12stimmiges Beatus vir, 8 Bände Lauda Hierusalem Dominum für 8 Stimmen, Todten-Motetten u. A. — 2) Antonio V., Portugiesischer Ordensgeistlicher, aus Lissabon gebürtig, trat 1644 in seinen Orden, und wurde in der Folge einer der berühmtesten Orgelspieler seines Vaterlandes. Er starb als Chorvicar am 27ten Februar 1707 und hinterließ ein Werk für die Orgel unter dem Titel „Diverças obras de Orgao para os Tangedores deste instromento.“

Vielfache Verhältnisse, s. Verhältniß.

Vielstimmig, s. Mehrstimmig.

Vierdank, Johann, ein zu seiner Zeit sehr berühmter Kirchencomponist, blühete um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und war Organist an der St. Marienkirche zu Stralsund. In den Jahren 1641 und 1643 gab er zu Greifswalde und Rostock zwei Theile „geistlicher Concerte“ heraus, und nachgehends noch gegen 20 andere Sachen, Messen, Magnificate, Dialogen und Choräle. Besonders die letzteren wurden allgemein sehr geschätzt; sie waren meist für 8 Stimmen gesetzt und durchcomponirt, in Form von Motteten, mit Orgelbegleitung. Vierdanks Styl und Manier im Satze war ganz die Hans Leo Haßlers, wer daher dieses Meisters Werke kennt, kann sich auch von denen V's wenigstens einen Begriff machen. Mattheson hält in seiner Ehrenpforte eine große Lobrede auf diesen alten Orgelmeister.

Vierdoppelter Contrapunkt. Ein vierstimmiger Satz, dessen vier Stimmen sich unter einander so versetzen lassen, daß jede derselben erste, zweite, dritte und vierte seyn kann, heißt verdoppelter Contrapunkt, oder ist verfaßt im vierdoppelten (besser vierfachen) Contrapunkt. Ein solcher Satz läßt nach einfacher Berechnung vierundzwanzig Umkehrungen der vier Stimmen zu, abgesehen davon, daß man je drei, je zwei Stimmen und endlich jede einzelne Stimme auch wohl bisweilen allein gebrauchen und dadurch die Anwendung vervielfältigen kann. Man besitzt also in einem einzigen Satze wenigstens 24 Gestalten, die in ihrer Erscheinung verschieden und in ihrem Wesen doch vollkommen einheitsvoll sind. Wenn nun auch schwerlich jemals von allen 24 Gestalten in einem einzigen Tonstücke Gebrauch gemacht werden wird, so kann doch nicht verkannt werden, wie reich und gewandt der Besitz eines solchen Satzes, oder vielmehr die Geschicklichkeit, dergleichen hervorzurufen, den Tonsetzer macht. Wer dergleichen noch mühsam aufsuchen oder

erkünsteln muß, kann sich freilich damit im unbefangenen und natürlichen Schaffen mehr stören als fördern. Wer aber dieser Schreibart bis zu vollkommener Leichtigkeit mächtig ist und sich nicht verleiten läßt, sie zu einem Spiel seiner Eitelkeit zu machen und an die Stelle treuen, künstlerischen Schaffens zu schieben, dem wird sie zu rechter Zeit und am rechten Ort ein reicher Nahrungsquell und eine mächtige, bisweilen unersetzliche und unentbehrliche Handhabe in der Beherrschung des Tonreichs. Und in der That sind die Schwierigkeiten nicht groß, sobald man ihnen nur auf dem rechten Wege (der nicht hier, sondern in der Compositionslehre gezeigt werden kann) beikommt. ABM.

Vierer, s. Absatz.

Vierling, Johann Gottfried, Organist an der evangelisch-lutherischen und reformirten Kirche in Schmalkalden, geb. den 25ten Januar 1750 zu Metzels, einem Sachsen-Meiningschen Dörfchen, von mittellosen Eltern, die ihm nur eine nothdürftige Erziehung zu geben vermochten. Der Ortsschullehrer unterrichtete ihn, mangelhaft genug, im Clavierklimpern; als er aber mit 14 Jahren, zur Vorbereitung für die Academie, die Schmalkaldener Schule bezog, Haus- und Tischgenosse des Organisten Tischer, aber zugleich auch dessen Zögling wurde, so entwickelte sich sein Musiktalent in einem solchen Grade, daß er bald seines Meisters Stellvertreter, nach 4 Jahren demselben adjungirt, und endlich dessen Nachfolger werden konnte. Die ganze Gemeinde war mit seinen Kunstleistungen zufrieden, nur er selbst nicht, wohl fühlend, was ihm noch mangele. Da nahm er denn Urlaub, ging nach Hamburg, alsdann nach Berlin, und studierte unter Bach und Kirnberger mit dem angestrengtesten Eifer den Contrapunkt und die Kunst des reinen Satzes. Unter den Augen dieser großen Theoretiker bildete er sich zugleich auch zu einem vortrefflichen Orgelspieler, daß er unter den Berühmtesten seiner Zeitgenossen keinen Nebenbuhler scheuen durfte. Wiewohl in einer keineswegs glänzenden Stellung, die nur einen sehr Genügsamen befriedigen konnte, geizte er dennoch nach keiner Verbesserung, sondern lebte, durch Gewohnheit und treue Liebe an seine Umgebung gefesselt, still, ruhig, bescheiden und anspruchslos fort, bis er am 22ten November 1813 als kindlich gemüthlicher Mensch und wahrhaft tiefgelehrter Künstler allgemein betrauert von hinnen schied. Seine zahlreichen, mit Recht sehr hochgeschätzten Werke bestehen vorzüglich in streng gearbeiteten Orgelstücken, Versetten, Vorspielen, ein vierstimmiges, höchst verdienstliches Choralbuch; Anleitung zum Generalbaß; Kirchengesänge und Lieder, mehrere Jahrgänge; Beispiele zum Präludiren; Leichen-Motetten; einfache und Doppelchöre; viele Sonaten, Trio's, Quartetten u. s. w. 18.

Vierstimmig, heißt der Satz, wenn die Harmonie wirklich aus vier neben oder über einander fortlaufenden Stimmen besteht, die sich zu einem Ganzen vereinigen. Dieser Satz ist der vollkommenste und reinste, weil er der natürlichste ist, denn in der Anordnung und Bildung der verschiedenen Menschenstimmen hat die Natur selbst gleichsam eine vierstimmige Harmonie gegeben, und der Klang für sich enthält die vier wesentlichsten Consonanzen. Im vierstimmigen Satze fehlt kein Intervall, das nothwendig zum Accorde gehört; nur die combinirteren dissonirenden Accorde, als Nonen-, Undecimen u. dergl. Accorde, gebieten die Ausschließung eines oder mehrerer ihrer ursprünglichen Töne, wenn sie genau vierstimmig gebraucht werden sollen; gleichwohl ist ihre Gestalt auch dann eine vollkommene. Ebenso bedarf der vierstimmige Satz nur in sehr wenigen Fällen Verdoppelungen. Ja man kann sagen, daß alle musikalische Harmonie ursprünglich und in ihren wesentlichsten

Theilen eine vierstimmige ist, und deshalb macht auch das Quartett die Basis aller größeren Orchestermusik aus, und hält der vierstimmige Satz die feste Mitte zwischen aller einfachen oder unvollkommenen oder unentwikkelten Harmonie. Die vier Stimmen, aus welcher ein solcher Satz besteht, verhalten sich in ihrer Art zu einander wie Sopran, Alt, Tenor und Baß. Es gelten dabei natürlich alle Regeln des harmonischen Satzes, und es können dieselben hier mit desto größerer Freiheit und Vollständigkeit angewendet werden, als sie nicht durch Zusätze oder Auslassungen von wesentlichen Intervallen, die zu einem Accorde gehören, beschränkt, und in mancherlei Beziehungen und Rücksichten gesetzt werden. Im Uebrigen lese man auch den Artikel Dreistimmig und Mehrstimmig. Aus welchen Intervallen und Tönen die verschiedenen Accorde im vierstimmigen Satze bestehen, ist unter ihren eigenen Artikeln angegeben worden. M.

Viertel oder Viertelsnote, s. Note und Geltung (der Note).

Viertelspause, nimmt die Zeit einer Viertelsnote ein, und hat diese Gestalt: 𝄽 oder 𝄾 Im letzteren Fall ist das Zeichen also eine umgekehrte Achtelspause. Im Uebrigen s. Pause.

Vierundsechzigtheil oder Vierundsechzigstel Note, s. Note und Geltung (der Noten).

Vierviertelakt, s. Takt und Taktart.

Vierzweiteltakt, s. Takt und Taktart.

Vieuville, s. Freneuse.

Vieuxtemps, Henry, unter den jüngeren Violi irtuosen jetziger Zeit unbedingt einer der ausgezeichnetsten, wenn nicht der ausgezeichnetste. Er ward zu Verviers im Jahre 1820 geboren, und offenbarte als kleines Kind schon ein ungemeines Talent zur Musik. Auf Kindergeigen, die, auf dem Jahrmarkte gekauft, dem siebenjährigen Knaben als Spielwerk gegeben wurden, suchte derselbe ohne alle Anleitung sich Melodien zurecht, und hörte er etwas singen von seinen Hausgenossen, ein Liedchen oder dergleichen, so brauchte er nur wenige Augenblicke, um die Melodie auf seinem kleinen Instrumente, ohne sonderlichen Klang und Sang, nachspielen zu können. „Eine bessere Geige nur gieb mir, sagte er eines Tages zu seinem Vater, als dieser „das Gekratze" nicht mehr anhören konnte oder mochte, „und dann will ich auch schon bessere Töne hervorbringen, die Dir wohl gefallen sollen." Die Antwort klang zu naiv und vertrauensvoll zu den kleinen Kräften, als daß dem Wunsche nicht hätte willfahrt werden sollen. Er erhielt das bessere Instrument, und in der That waren die Fortschritte, welche der Knabe in dessen Behandlung machte, zum Erstaunen Die Töne hatten nicht allein Klang und Biegung, sondern waren auch rein. Kenner erschöpften sich in Lobeserhebungen u. Bewunderung des kleinen Naturvirtuosen. Stellte sich aber sein Beruf zum Künstler u. Virtuosen so entschieden heraus, so ward es auch zur Pflicht gleichsam, ihn durch Unterricht und sorgfältige Erziehung demselben entgegenzuführen. Violine war sein Lieblingsinstrument, und da der große Beriot damals gerade eine Reise durch die Niederlande machte und sich einige Zeit in Verviers aufhielt, übergaben die Eltern diesem Meister ihr Kind zur nöthigen Ausbildung. Ein so außerordentliches Glück es für V. war gleich von Haus aus in eine solch' vortreffliche Schule zu kommen: eine Begünstigung des Geschicks, wie sie nur sehr wenigen Talenten zu Theil wird, und worin eben wohl der Grund gesucht werden darf, warum so manchen unter diesen, von der Natur reich ausgestattet, auch mit Lust und Liebe zur Sache

doch schon wieder verwelken, ehe sie kaum angefangen aufzublühen, — ein so großes Glück es für V. war, sagten wir, gleich mit dem Beginne seiner Studien unter die Leitung eines der gediegensten Meister der Zeit zu kommen, durch welche nothwendig er, wenn anders wirklich sein Beruf und Willen zur Künstlerschaft entschieden war, rasch empor steigen mußte zu dem vorgesteckten Ziel, so muß doch auch Beriot mit allem Danke und aller Ehrerbietung nachgesagt werden, daß er es sich recht angelegen seyn ließ, der Pflicht sich zu entledigen, welcher er mit Aufnahme des kleinen, noch so jugendlichen Violinisten sich anheischig gemacht hatte. Beriot hat sich wohl nie mit irgend einem seiner Schüler so viele Mühe gegeben, als mit diesem; zu bewundern war die Ausdauer, mit der er dem Knaben Sachen im Spiele zeigte und Regeln darüber sagte, welche, als zu den ersten Anfängen einer gründlichen Schule gehörig, sonst großen Meistern, zu lehren, zu lästig zu seyn pflegen. Indessen des schönsten Lohnes auch, der je einem gewissenhaften Lehrer für seine grenzenlosen Mühen werden kann, sollte und hatte Beriot sich zu erfreuen. Vieuxtemps wuchs heran, nicht allein zu einem rührigen und kräftigen Jünglinge, sondern auch zu einem der kräftigsten und genialsten Künstler. In seinem 12ten Jahre ließ ihn Beriot zum erstenmale öffentlich auftreten. Erinnern wir richtig, so war es in Paris. Der rauschendste Beifall ward ihm. Noch nicht volle 13 Jahre alt unternahm er, nachdem er sich auch in seinem Vaterlande an verschiedenen Orten, namentlich zu Brüssel und anderen Städten, hatte mit glänzendem Erfolge hören lassen, eine Reise nach Deutschland. Er ließ sich 1833 in Wien hören. Die außerordentliche Fertigkeit, welche er entwickelte, die mächtige Fülle seines Tones, die Kraft, Sicherheit, Eleganz seines Spiels, die geschickte Bogenführung und die eminente Reinheit, — Alles erregte bei der Jugendlichkeit des Virtuosen einen solchen Enthusiasmus unter den kunstsinnigen Wienern, daß man ihn allgemein für ein großes Kunstphänomen ausrief, und selbst Männer vom Fach ihn bereits für einen vollendet ausgebildeten Meister erklärten. Mayseder legte ihm eine eigene Composition im Manuscript vor, und der kleine V. spielte sie zum Entzücken vom Blatte. Das Beethoven'sche Violinconcert studierte er zum öffentlichen Vortrage in 48 Stunden ein. Kein Wunder, daß man ohne Bedenken ihn einem Lafont, Lipinski, Kreutzer schon an die Seite setzte. Doch konnten es nur schöne Hoffnungen seyn, welche der Enthusiasmus und die Begeisterung des Augenblicks für ruhigere Stimmungen zurückließ, denn welche Fertigkeit, welche noch so große technische Virtuosität eine Knabe von 12, 13 Jahren entwickelt, so bleibt er immer doch Knabe, welchem nothwendig noch jener männliche Ernst abgeht, der nothwendig ist, um die Tiefen der Kunst und eines Kunstwerks kräftig zu durchdringen, und ohne welchen wir uns daher niemals die Ausbildung eines Künstlers als vollendet denken können, außer die Natur hätte selbst einen gewaltsamen Griff gethan in ihre Ordnung, und mit dem künstlerischen Talente wäre Psyche vorangeeilt weit der an feste Schritte gewöhnten und gebundenen Physis. Daß das aber der Fall nicht war bei V., können wir mit Bestimmtheit behaupten, und daß er es auch nicht hätte seyn mögen, müssen wir zu seinem eigenen Wohle nur wünschen, denn, welche merkwürdige Erscheinungen sich uns in der Natur auch schon darboten, so geschah noch nie ungestraft eine Verletzung dessen, was in ihr ist Gesetz. Jene Wunderkinder, wie sie auch im Gebiete der Musik bisweilen geboren werden, — ihr Leben ist ein gar ephemeres. V. mußte allerdings damals schon Staunen erregen in jeder Beziehung, allein was Mehres er wirkte, konnte sich nur aussprechen in schöner Hoffnung, die denn aber auch, und

wenn sie die kühnste gewesen wäre, in Erfüllung gegangen ist bei ihm in der ganzen Kraft ihrer Regung. Er blieb mehrere Monate in Wien, dann ging er nach Dresden, Leipzig, Berlin u. s. w. und endlich 1835 nach Rußland. Im folgenden Jahre 1836 kehrte er nach Wien zurück. Nur drei Jahre älter war er geworden, aber der Verständige mußte doch einen bedeutenden Unterschied zwischen seinen jetzigen und früheren Leistungen bemerken. Er lieferte den Beweis, daß er nunmehr zu werden erst anfange, wofür man früher, vor drei Jahren, in unschuldigem Eifer ihn schon gehalten: ein vollendeter Meister. Auch in der Composition hatte er während der Zeit sehr erfreuliche Fortschritte gemacht. Er spielte ein Concert seiner eigenen Composition, und leistete in Wahrheit Außerordentliches, die größten Schwierigkeiten mit einer in der That wunderbaren Leichtigkeit überwindend. Wien war ihm lieb geworden, und er blieb abermals mehrere Monate dort, und erst gegen Ende des vorigen Jahres setzte er, um die Heimath wieder zu besuchen, seine Reise über Dresden, Leipzig u. s. w. weiter fort. V. ist ein von Natur reichbegabter und durch sorgfältige Erziehung und vielen Fleiß viel- und hochgebildeter junger Künstler, der bei dem Eifer, welchen er zeigt, in seiner Sphäre, d. h. in der Virtuosität auf der Violine und der daraus erwachsenden Composition für diese, vielleicht noch ein Mann des Jahrhunderts werden kann. Sein Spiel ist kein gewöhnlich fertiges, sondern seine Bravour ist in Wahrheit großartig, in schönem Contrast zugleich eine anmuthsvolle Eleganz, eine hinreißende Grazie und Tiefe des Gefühls im Vortrage damit verbindend. Wir haben die Variationen von Pechatschek über den sog. Sehnsuchtswalzer, mit der imposanten, in drei- und vierstimmigen Accorden fortschreitenden Introduction, in einem Privatzirkel von ihm gehört, und wir müssen gestehen, etwas Schöneres, Originelleres, wahrhaft Kunstfertigeres und Geistreicheres im Violinspiel kam uns noch nie zu Ohren. Wir wollen V. nicht über, aber unmittelbar nächst Lipinsky müssen wir ihn stellen. Nehmen wir Spohrs Virtuosenglanz als bereits vorübergegangen an, so sind Lipinsky, Molique und Vieuxtemps wohl die größten Violinspieler jetziger Zeit. Sie gehören auch hinsichtlich der Art ihres Spiels ziemlich in eine Cathegorie. Lafont vermögen wir nicht mehr dahin zu rechnen, und Beriot bildet durch so mancherlei Eigenthümlichkeiten gewissermaßen eine Classe für sich. Er ist nicht der universelle Virtuos, nicht so in Allem groß wie jene drei Meister. Es sollte uns unendlich freuen, wenn von nun an V. auch mehr Zeit und Muße für die Composition und deren umfassendes Studium gewinnen könnte.

Vigano, Salvatore, seit 1788 Balletmeister zu Venedig, und gestorben daselbst gegen 1816, machte in den neunziger Jahren mehrere Reisen in Deutschland, und hat mehrere treffliche Ballets gedichtet, zu denen er nachgehends auch selbst die Musik componirte, als: „Orizia e Borea", „La Donna incostante", „Paul von Krecki, oder die verhinderte Grausamkeit", die Tochter der Luft, oder die Erhöhung der Semiramis", und „La Vedova scoperta". 22.

Vignati, Giuseppe, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister zu Mailand, und damals als Componist berühmt. Er schrieb viele Werke für die Kirche, von denen noch mehrere vorhanden sind, und auch Opern, z. B. „Nerone et Porsena", Rivali generosi", „Girita". Mehr ist über ihn nicht mehr bekannt.

Vigoroso, und **Vigorosamente**, ersteres das Adjectivum, letzteres das Adverbium, italienisch, heißt stark, kräftig, und bedeutet in der Musik ganz dasselbe, was **Energico** (s. d.)

Viguerie, Bernard, Claviervirtuos und Componist, geboren zu Carcassenon in der Provinz Languedoc 1761, studirte seine Kunst bis zu seinem 22sten Jahre unter Leitung des damaligen Organisten an der Cathedralkirche daselbst, Laguna, und ging dann nach Paris, um bei Charpentier, welcher Organist zu St. Paul war, seine Studien dort fortzusetzen. Endlich legte er 1795 zu Paris eine Musikalienhandlung und Notenstecherei an, welche auch noch besteht, und aus der, außer mehreren Werken anderer Tonsetzer, von seinen eigenen Compositionen hervorgingen: viele Sonaten für Clavier, Vorspiele und Etuden, Lieder und Romanzen mit Clavierbegleitung, auch ein Paar Clavierconcerte, Duette für 2 Clarinetten, u. A. Eines seiner in gewisser Beziehung merkwürdigsten Werke ist geblieben: „Bataille de Marengo, piece militaire et historique pour le Pianoforte, avec accomp. de Violine et de Basse". Einige seiner Sonaten, die unter allen seinen Sachen noch am meisten beliebt waren, sind auch zu Offenbach und Berlin gedruckt worden. 17.

Vilhalva, Antonio Rodrigues, zuletzt Capellmeister an der Cathedralkirche zu Evora, geboren zu Vilhalva bei der Stadt Fronteira in der Provinz Alentejo in Portugal, hatte in seiner Jugend eine sehr schöne Stimme, und machte durch den Unterricht, welchen er von dem berühmten Manuel Rebello in der Musik erhielt, sehr gute und schnelle Fortschritte in derselben, daß er bald am Königl. Hospitale zu Lissabon, und hierauf an der Cathedralkirche als Capellmeister angestellt wurde, von wo er dann einen Ruf nach Evora erhielt. Seine höchste Blüthezeit fällt ohngefähr in die Jahre von 1636 bis 1650. Auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon liegen noch viele Motetten, Messen, Psalmen und Hymnen von seiner Composition. Für sein vorzüglichstes und von den Portugiesen auch noch heutzutage sehr werthgehaltenes Werk gilt eine 8stimmige Messe, welche in dem Exemplar auf der Bibliothek 4 Bände füllt.

Vilhena, Diago Dias de, gestorben als Capellmeister zu Evora im Jahre 1617, war ein Schüler des einst so großen Musiklehrers Antonio Pinheiro, und galt zu seiner Zeit auch für einen der größten Contrapunktisten Portugals. Er hinterließ viele treffliche Compositionen, welche auf die Bibliothek zu Lissabon kamen, und außerdem ein theoretisches Werk: „Arte de Canto chao para principiantes" betitelt.

Villaert, falsche Schreibart für Willaert (s. d.).

Villanella, ein jetzt ganz veralteter, ländlicher Tanz, wobei auch gesungen wurde. Im 16ten und auch noch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts war er ziemlich über halb Europa verbreitet; ursprünglich aber scheint er nur den Spaniern und Portugiesen angehört zu haben; nachgehends ward er auch in Italien eingeführt, und hier erhielt er sich am längsten. Der Name ist auch italienisch und bezeichnet eigentlich ein junges Bauernmädchen. Man wählte ihn wahrscheinlich, weil der Tanz hauptsächlich von jungen Mädchen auf dem Lande getanzt und gesungen wurde.

Villoteau, Jean Antoine, verdienstvoller musikalischer Schriftsteller und einer der französischen Gelehrten, welche im Jahre 1798 den damaligen General Napoleon Bonaparte nach Egypten begleiteten. Von da aus sandte er im Jahre 1800 an die Academie der schönen Künste und Wissenschaften in Paris Bemerkungen über die alte und neuere Musik in Egypten ein, welche einen Theil eines größeren Werkes ausmachen sollten, worin er von dem Ursprunge, der Entwickelung, den Fortschritten, der Anwendung und den Wirkungen dieser Kunst bei allen morgenländischen Völkern handeln

wollte. In diesen eingeschickten Aufsätzen kamen vor: Historische Untersuchungen über die älteste Musik der Egypter; Bemerkungen über die Instrumente, deren Abbildung man in den Tempeln, in den Gräbern der Könige und in den Berggrotten findet; Uebersetzung einer Abhandlung über die arabische Musik ins Italienische und Französische; Uebersetzung verschiedener neugriechischer Musikmethoden nebst Erklärung der Eigenschaften und Zeichen dieser Musik und ihres Gebrauchs; religiöse, sowohl nationale als besondere Gesänge; Betrachtungen über die Melodie und den Rhythmus der arabischen Musik, und noch mehrere andere Untersuchungen über dergleichen Gegenstände. Von den arabischen Sängern und Sängerinnen heißt es darin: „Man denke sich einen Menschen der schreiet, der läuft, dem man einige Rippenstöße giebt, und der zu gleicher Zeit mit einer kreischenden, falschen Stimme aus der Nase zu singen versucht, so hat man eine verschönerte Vorstellung von dem arabischen Gesange. Verschiedene Franzosen versuchten in eben dem falschen Tone zu schreien, aber sie konnten nie schlecht genug singen, um das Erhabene des arabischen Gesanges zu erreichen. Es ist unmöglich, diese Töne auf bestimmte Zeichen zurück zu führen oder durch selbige anzudeuten. Indeß bemerkte man, daß die Worte die Aufmerksamkeit der Zuhörer mehr auf sich zogen, als der Gesang.“ Alle diese Abhandlungen V's wurden später in das große französische Prachtwerk: Description de l'Egypte etc. aufgenommen, und aus diesem hat der verstorbene Hofrath C. F. Michaelis in Leipzig auch eine Abhandlung über die Musik des alten Egyptens ins Deutsche übersetzt, welche im Jahre 1821 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien. Eine zweite Abhandlung in diesem Werke betrifft die Musikinstrumente der alten Egypter, als: die verschiedenen Arten des Tabuni, welche das Kinnor der Hebräer, die Lyra der Griechen war, und das auch Psalterion genannt wurde; ferner die verschiedenen Arten der Flöte, die Trompete, das Sistrum, die Trommel und Halbtrommel. Am Schlusse derselben wird noch kurz von den Musikinstrumenten der Barabras, der Abyssinier, Kopten, Perser, Türken, Syrier, Araber, Neugriechen und Juden gehandelt. Wichtiger noch ist eine dritte große Abhandlung über die orientalische Musik. Der erste Theil handelt von der in Egypten und vorzüglich zu Cairo üblichen Musik; der zweite von der Musik asiatischer und europäischer Völker. Die erste Abtheilung beginnt mit der arabischen Musik, der vollständigen Darstellung des musikalischen Systems der Araber, mit den dazu gehörigen Notentafeln und Gesängen, deren Text sowohl im arabischen Original, als in der vulgaren egyptischen Aussprache und in der französischen Uebersetzung gegeben ist. Ein besonderer Abschnitt handelt von den egyptischen Sängerinnen und Tänzerinnen. Hierauf folgt die notirte kriegerische Musik der Egypter, der Gebetausruf, die Hymnen des Geburtsfestes der ältesten von Muhamed's 4 Töchtern, die Musik des Tanzes der Fakire oder Derwische, die geistlichen Concerte der Fakihe oder Ulemas und der Todtenklagen. Die drei Arten des Gesanges der Alten, der modulirte, die oratorische Declamation und die poetische Declamation, welche letztere zwischen den beiden vorigen mitten inne schwebte, finden sich noch alle drei in Egypten. Ein Beispiel der ersten Art ist die notirte Declamation der ersten Sure des Koran; ein Beispiel der zweiten, die notirte Begleitung des Rebab, eines einsaitigen Instruments, mit dem die Dichter ihre improvisirten Gesänge begleiten. Dabei ist dem Verfasser der Vers des Horaz: Chorda qui semper oberrat eodem, nicht beigefallen, welcher durch diese einseitige und einsaitige Begleitung der heutigen egyptischen Poeten und Musiker in volles Licht gestellt wird. Die

Egypter haben solche Vorliebe für Melodie und Rhythmus, daß sie die gewöhnlichsten Handlungen ihres Lebens, vornehmlich die, wobei mehrere gemeinsame Zwecke vereinigt sind, mit immer gleichen Takt haltenden Worten und Ausrufungen begleiten; dergleichen sind die von Villoteau notirten Brautgesänge; die Lieder der bettelnden Scheiche; der Chor der Matrosen in den verschiedenen Lagen des Schiffes; der Chor der Ruderer und Wasserschöpfer. Auffallend ist es, daß V. nicht auch den der Lastträger aufgezeichnet hat, welche, wenn ihrer 20 bis 30 beisammen die schwersten Lasten tragen, unaufhörlich ihr Jallah! Jallah! in eben so eigenem Rhythmus ausrufen, wie die tanzenden Derwische ihr Jahu! — Hierauf folgen Tänze und Gesänge der Barabra, der Bewohner von Dongola, der Abyssinier und Kopten. Die zweite Abtheilung beginnt mit den persischen und türkischen Liedern. Hierauf wird kurz von der syrischen, sehr umständlich aber von der armenischen und neugriechischen Musik gehandelt. Das Musiksystem der Neugriechen erscheint hier, nach einem kostbaren, von V. entdeckten Manuscripte, zum erstenmal in allen seinen Weisen und Noten. Den Schluß macht das Musiksystem der Juden. Endlich gehört von V's Werken noch folgendes zu der Musik-Literatur: Recherches sur l'Analogie de la Musique avec les Arts qui ont pour objet l'Imitation du Langage (Untersuchungen über die Aehnlichkeit der Musik mit den Künsten, welche Nachahmung der Sprache zum Zweck haben). Paris 1807. Zwei Bände in 8. v. Wzrd.

Vimercati, Lehrer der Musik zu Mailand, ein ausgezeichneter Mandolinenspieler, ward geboren 1778, wo? ist uns nicht bekannt, und trieb von Jugend auf Musik. Schon zu Anfange dieses Jahrhunderts hatte er durch seine seltene Virtuosität auf der Mandoline einen berühmten Namen. Er machte damals mehrere große Reisen, besuchte auch Frankreich und Spanien, einen Theil von Deutschland u. s. w. Nachgehends habilitirte er sich zu Mailand als Lehrer. 1835 unternahm er, als noch sehr rüstiger Mann, abermals eine Reise, und kam über Holland nach Deutschland. Im Winter 1836 war es, als wir ihn hörten, und wir müssen gestehen, daß sein Spiel der lombardischen Mandoline (Mandola), welche er mit sechs Saiten bezogen hat, uns zum höchsten Staunen hinriß. Großen Genuß gewährte uns seine Begleitung des Ständchens aus Mozart's „Don Juan". Seine Fertigkeit ist so groß, daß er ganze Violinconcerte von Kreutzer, Rhode u. A. auf seinem Instrumente vorträgt. 1837 war er in Rußland, und scheint daselbst großes Glück gemacht zu haben, indem seine Concerte stark besucht wurden, und er zudem in den Häusern vieler Großen spielen durfte. Er ist der Paganini der Mandoline. Auch hat er Vieles für diese componirt, theils mit Clavier-, theils mit Orchesterbegleitung. In seiner Jugend schrieb er auch mehreres für die Kirche, namentlich einige Motetten, die Beifall gefunden haben sollen. Dr. Sch.

Vina, ein indisches Saiteninstrument mit einem Griffbrett nach Art unserer Guitarre. Hinter demselben befinden sich auf beiden Seiten zwei kugelförmig ausgehöhlte Resonanzböden, unter welchen sieben Schrauben stehen, mittelst deren die Saiten befestigt werden. Die Länge des ganzen Instruments ist 3′ 7″; der eine Resonanzboden ist 10″, der andere 2′ 11½″ von dem äußersten Rande entfernt. Beide sind hohle Kürbisse, deren Durchmesser 15′ beträgt; an ihrem äußersten Ende ist eine 5″ weite Oeffnung, um den Luftstrom durchzuleiten. Das Griffbrett ist 2″ breit. Die Stimmung der 7 Saiten ist A cis g A d a und eingestrichenes a. Die vorzüglichste Eigenschaft des Instruments ist die Höhe der Stege, worauf die Saiten gespannt sind. Der Finger kann bei dem Niederdruck nie das Griffbrett

berühren. Es giebt der Stege 19, und so ist denn auch die Scala des Instruments vollkommen chromatisch von A bis eingestrichenen h. Beim Spiel wird das Instrument an die linke Schulter fest angelehnt, so daß der eine Resonanzboden oben an der Schulter, der andere aber auf dem rechten Knie ruht. Die Saiten werden nach Mandolinart mit einem Plectrum geschlagen. Die linke Hand greift die halben Töne auf den Saiten, und hauptsächlich zwar mit dem ersten und zweiten Finger. Die Vina ist eines der vorzüglichsten, ja wohl das vorzüglichste und beliebteste Instrument der Indier, daher sie ihren Gott der Musik, Nareda, stets mit einer Vina über der Schulter abbilden Eine ausführliche Beschreibung nebst Scalen und Abbildungen dieses Instruments findet man in Jones „Musik der Indier", pag 73 und auf den Kupfertafeln. — g.

Vinacese, Benedetto, zu Brescia um 1670 geboren, war Capellmeister des Fürsten Francesco Gonzaga von Castiglione, und zu seiner Zeit ein Componist von Ruf. Besonders hinsichtlich seiner Kirchenwerke stand er in großer Achtung, doch schrieb er auch mehrere Opern, welche auf verschiedenen Theatern zur Aufführung kamen und Beifall fanden, als: „Gli Sfoghi di Giubilo", „Cuor nello scrigno", „Innocenza giustificata", u. „Amanti generosi". Im Jahr 1697 erschien sein erstes dreistimmiges Sonatenwerk; nachgehends sind viele dieser Art Sachen von ihm gedruckt worden. Sein Todesjahr läßt sich nicht bestimmt angeben, aber es muß noch in das erste Viertel des vorigen Jahrhunderts fallen, wo auch die Liebhaberei an seinen Werken schon bedeutend abzunehmen anfing. Er stammte aus einer sehr angesehenen adeligen Familie zu Brescia, und hatte aus reiner Neigung die Musik zu seinem Berufe gewählt. 33.

Vincenti, Giovanni, ein Schüler Benevoli's und tüchtiger Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts. Er war viele Jahre lang als Capellmeister zu Loreto angestellt, bis er um 1674 wieder nach Rom, seiner Vaterstadt, zurückkehrte, und hier auch sein ganzes ferneres Leben zubrachte. Ant. Liberati sagte von ihm: Di valor non secondo a verun professore di musica nel massiccio del sapere per la modulazione armonica, e per lo stile ecclesiastico non coinquinato ne lascivo" etc.

Vincentino, Nicolo, ist kein Anderer als Nicolo **Vicentino** (s. d.).

Vinci, Leonardo da, nicht zu verwechseln mit dem großen Maler gleichen Namens, was oft geschieht, da dieser auch Musik trieb, war ein berühmter Componist, und 1690 zu Neapel geboren, wo er auch in dem Conservatorio Gli Poveri in Giesu Christo unter Leitung des Gaetano Greco seine Bildung erhielt. Schon mit seinem 16ten Jahre arbeitete er Einiges für's Theater; doch wollte Nichts sonderliches Glück machen, bis 1724 die Oper „Farnace" von ihm erschien, die so sehr gefiel, daß sein Name sich augenblicklich als der eines ausgezeichneten dramatischen Tonsetzers über ganz Italien verbreitete. Er hatte die Oper für das Theater Alberti in Rom geschrieben, und damit sich in einen Wettkampf mit dem berühmten Porpora, seinem ehemaligen Mitschüler, eingelassen: er gewann den Preis und erhielt den sehr ehrenvollen Auftrag, jedes Jahr eine neue Oper für jenes Theater zu fertigen. So kam es, daß von nun an mehrere Opern von ihm sehr schnell auf einander folgten, als: „Ifigenia in Tauride", „La Rosmira fedele", „Siroe" u. a. Doch dauerte der Contrakt nur bis 1730, wo die Opern „Artaserse" und „Alessandro" noch von ihm und zwar mit vielem Beifalle zu Rom aufgeführt wurden; dann aber hatte Porpora wieder Mittel gefunden, sich bei der Direction jener Bühne aufs Neue in Gunst

zu bringen, und lästige Conditionen, welche man Vinci machte, bestimmten ihn, sich von allen Verbindlichkeiten loszusagen. Jetzt schrieb er besonders für Neapel und Venedig: „Didone", „Semiramide riconosciuta", „Giomondo Re di Polonia" und „Catone in Utica", und sein Ansehen wuchs von Tag zu Tag, weshalb man denn lange Zeit auch allgemein glaubte, er sey ein Opfer des Neides geworden, als er im Jahre 1732 urplötzlich zu Neapel starb. Doch war dem nicht so: allerdings war er mittelst Chocolade vergiftet worden, aber von dem Verwandten einer vornehmen römischen Dame, mit der auf einem sehr vertrauten Fuß gelebt zu haben, er sich einmal öffentlich in einer Gesellschaft zu Neapel rühmte, und welche Unvorsichtigkeit nun auf diese so schreckliche Weise gerächt werden sollte. Vinci war ein höchst genialer Künstler. Was Reichthum an Erfindung in Melodien und originelle Behandlung des Stoffes anbelangt, konnten ihm wenige Componisten seiner Zeit an die Seite gestellt werden. Wie es aber häufig Tonsetzern solch feurigen Geistes geht, arbeitete er flüchtig, und man findet daher in seinen Harmonien oft die auffallendsten Fehler. Gleichwohl ist er auch in dieser Beziehung und für alle Zeiten zwar merkwürdig geworden. Er erfand nämlich zuerst die Art, Recitative mit Instrumenten des Orchesters zu begleiten, also das sogenannte obligate Recitativ, worin ihm nachgehends Pergolese und alle späteren Componisten nachahmten. So originell wie diese Erfindung, so charakteristisch wahr pflegten auch die meisten seiner Melodien zu seyn. Italien hat nie wieder einen Opern-Componisten gehabt, der so wahr und treffend im einfachen Ausdrucke seyn konnte als Vinci, und dabei war in seinen Compositionen doch Alles auch Leben und Bewegung, überall Energie und feurige Kraft. Für sein Meisterstück gilt fortwährend die Oper „Artaserse", und sie hat ihn eigentlich auch unsterblich gemacht. Gedenken wir nur des einen Duetts „Tu vuoi ch'io viva, o cara", und der Arie „Vo solcando un mar crudele" — sie werden nie vergessen werden, so lange Gesang existirt. Sammlungen von Gesängen aus jenen Opern wurden auch zu London und in Deutschland gedruckt. Dr. Sch.

Vincius, Petrus, ein sehr berühmter Componist aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Nicosia in Sicilien, lebte lange Zeit zu Rom und ward dann Capellmeister an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo, wo er aber gegen 1580 seinen Abschied nahm, um in sein Vaterland zurückzukehren, und so starb er hier 1584. Es existiren von ihm besonders noch viele Motetten und Madrigale für 4 bis zu 6 Stimmen, von denen mehrere Sammlungen auch auf der Bibliothek zu München liegen. Andere seiner Werke, als geistliche Lieder, Ricercari ꝛc. trifft man in italienischen Kirchenarchiven sehr häufig. Noch nach seinem Tode ist Mehreres von ihm theils zu Palermo, theils zu Venedig gedruckt worden.

Vio, Sängerin, s. Spitzeder.

Viocca, Pietro, italienischer Componist, blühete zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, zu welcher Zeit er sich einmal auch zu Hamburg für länger aufhielt, und mit Mattheson gemeinschaftlich eine Oper ausarbeitete. Viel Ruhm erwarb ihm das Oratorium „Marie a pie della Croce", und die Oper „die Krönung Ludwigs XV., Königs von Frankreich", welche eben jene Oper ist, wozu Mattheson ihm den Text lieferte, und die 1722 zu Hamburg mit vieler Pracht aufgeführt ward. Eine andere von ihm noch bekannte Oper heißt: „Partenza amorosa". Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Viola, Alessandro Romano, genannt della, s. Alessandro Romano.

Viola, Alfonso della, aus Ferrara gebürtig, und daselbst um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Capellmeister des Herzogs von Este, war einer der Ersten, welcher den Versuch in dramatischer Composition machte, d. h. auf dem Theater Gesang mit Declamation verband. Wie es sich sonst mit dem Entstehen und Erfinden der Oper verhält, mag man in diesem Artikel nachlesen. Die erste der Art musikalischen Drama's oder Trauerspiels, welche er schrieb, hieß „Orbecche" (1541); nachgehends folgten noch: „il Sacrifizio", „Aretusa" u. „lo Sfortunato". Auch componirte er viele Madrigale, Motetten und einzelne Gesänge, von denen noch 1599, nachdem er längst gestorben war, Sammlungen veranstaltet und gedruckt wurden.

Viola, im Italienischen Viola alta oder Violetta, auch Viola di braccio, u. daher im Deutschen auch wohl Bratsche, s. Alt-Viola.

Viola bastarda und Viola da Gamba, s. Gambe. Erstere, ganz veraltet, war eine Gambe von nur längerem und etwas schmälerem Corpus als die gewöhnliche Gambe, und die 6 Saiten waren in C F c e a und eingestr. d gestimmt.

Viola di Bordone, s. Baryton.

Viola d'amore, französisch Viole d'amour, deutsch Liebesgeige, ein Geigeninstrument von äußerst lieblichem Tone, das sich besonders zum Vortrag cantabler Sätze eignet. In Ansehung seiner äußeren Form ist es von der gewöhnlichen Viole oder Bratsche nur durch einen etwas größeren Corpus, höhere Zargen, breiteren Hals und Griffbrett und einen Steg unterschieden, der rücksichtlich seiner Größe mehr dem Stege eines Violoncells als dem einer Viole gleichkommt. In dieser Art des Baues beruht auch hauptsächlich das äußerst Süße und Weiche, das in Wahrheit Liebe- und Sehnsuchtsvolle, das Schmelzende des Klanges dieses Instruments, denn indem durch den höheren Steg die Saiten auch ausnehmend hoch über dem Griffbrette und Resonanzboden liegen, sind ihre Schwingungen weiter und freier, und die tönenden Luftwellen werden nicht so heftig vom letzteren zurückgeschlagen als bei jedem andern Geigeninstrumente. Die Liebesgeige ist, was sie heißt: ein wahres Instrument der Liebe. Ihr Boden ist meist platt gearbeitet und nicht so ausgehöhlt und gewölbt wie der der Violine oder Viola. Früher war das Instrument der Liebling aller Gebildeten, und kein musikalischer Zirkel bildete sich, in welchem die Viole d'amour gefehlt hätte; jetzt, wo Alles mehr spektakelt und lärmt, ist sie fast ganz vergessen worden. Freilich ist sie auch etwas schwierig zu behandeln, und lassen sich auf ihr nicht solche Trillerkunststückchen ausführen, als auf manchem andern Saiteninstrumente und wie sie heutzutage nothwendig sind, wenn der Virtuose noch irgend einen lauten Bravoruf der Menge erpressen will. Die Liebesgeige ist lauter Sanftmuth, lauter Gefühl, und nur wer ein für solch zarte Seelenhauche empfängliches Herz hat, wird große Freude an ihr haben. Ihre Freude wie ihre Trauer ist gemäßigt, aber tief das Herz ergreifend und das Innerste durchdringend. Die Alten pflegten das Instrument mit zwölf bis vierzehn Saiten zu beziehen. Sechs oder sieben davon waren Darmsaiten, die über dem Griffbrette und auf dem Stege ruheten, und von denen die tieferen drei mit Silberdraht übersponnen waren. Sie allein wurden mit dem Bogen gespielt. Die übrigen waren Metallsaiten, die man an Stiften unter dem Saitenhalter anhängte, und die von hier aus unter dem Stege und Griffbrette bis zu den Wirbeln fortliefen. Sie waren mit jenen ersten sechs oder sieben Saiten im Einklange oder in der Octave gestimmt und sollten durch ihr Mitklingen beim Spiel nur den Ton verstärken. Spä-

ter indeß wurden diese oft auch nur störenden Metallsaiten weggelassen, und blos jene sieben Darmsaiten beibehalten, die man in G c g eingestr. e e g und zweigestr. c, oder in G c e a eingest. d g und zweigestr. c stimmte. Einer der größten Virtuosen auf dem Instrumente war der Ritter Essex; er bediente sich aber nur sechs Saiten, welche gestimmt waren in c e g und eingestr. c e g. Essex blühete von 1770 bis ungefähr 1780. — g.

Viola di Spala, deutsch eigentlich: **Schulterviole**, ein uralter Geigeninstrument, von dessen Beschaffenheit hinsichtlich Bezugs- und Spielart man gar keine genaue Kenntniß mehr hat. Mattheson sagt in seinem „eröffneten Orchester" pag. 285, daß es wegen seines durchschneidenden Tones beim Accompagnement sehr beliebt und gebräuchlich gewesen, und mit einem Bande über die rechte Schulter gehangen worden sey, woher auch der Name komme. Wahrscheinlich war es eine Art Violoncell, das man ja auch wohl beim Transport an einem Riemen über der Schulter trägt, oder gar nur eine Viole.

Viola pomposa, von dem großen Sebastian Bach erfunden, war eine größere Bratsche wie die gewöhnliche, in der Behandlungsart derselben völlig gleich, nur waren die Saiten gestimmt wie die des Violoncells, und außer diesen 4 Violoncellsaiten besaß sie noch eine fünfte, die in eingestr. e stimmte und Quinte hieß. Bach war auf die Erfindung des Instruments durch die Schwerfälligkeit und Unbehülflichkeit gekommen, mit der man zu seiner Zeit das Violoncell noch spielte, und wollte nicht allein dadurch, daß man das Instrument im Arme hielt, mehr Bequemlichkeit und Leichtigkeit in seine Spielweise bringen, sondern durch Hinzufügung einer fünften Saite auch bewirken, daß man die hohen Töne, welche man auf dem Violoncell durch Uebersetzen der Applicatur hervorbringen muß, auch in der gewöhnlichen Applicatur erreichen könnte. Durch Ausbildung der Virtuosität auf dem Violoncell aber kam die Bach'sche Viola pomposa wieder nachgerade außer Gebrauch, da ihr Traktement, des Haltens eines so großen Instruments im Arme wegen, auch nicht gerade das bequemste war; jetzt ist sie ganz vergessen worden.

Violet, von dem ital. **Violetta**, dasselbe was **Altviole**, s. daher diesen Artikel.

Violicembalo, nannte der Abt Gregorio Trentin den von ihm 1820 erfundenen **Bogenflügel** (s. d.).

Violine, franz. **Violon**, ital. **Violino**. Vergl. zuvor den allgemeinen Artikel **Geige** und die dort angezogenen Artikel. Unter diesen sind die einzelnen Theile einer Violine, ihr Bau, ihre Beschaffenheit u. s. w. bereits beschrieben worden, und wir haben es daher hier lediglich mit der Geschichte des Instruments und einigen seiner wesentlichsten Eigenschaften zu thun. In solcher Beziehung nun ist die Violine, das kleinste unter den jetzt üblichen Bogeninstrumenten, bereits sehr alt. Wahrscheinlich entstand sie ursprünglich aus der Leier, aus welcher man zunächst Violen mit fünf Saiten, und dann aus dieser wieder noch kleinere Instrumente, bald mit zwei, bald mit drei, bald mit vier Saiten bildete. Schon im 12ten und 13ten Jahrhunderte hatte man Violinen. Besonders in Frankreich und Italien waren sie damals beliebt. Die Jongleurs und Troubadours (s. d.) bedienten sich ihrer zur Begleitung des Gesanges. Sie waren damals auch schon mit 4 Saiten bezogen, und hatten außer den sogenannten F-Löchern unten auf dem Resonanzboden auch zwei zierlich ausgeschnitzte Schallöcher. In England waren

die Violinen zu jener Zeit meist nur noch mit 2, höchstens 3 Saiten bezogen; eben so in Deutschland. Allgemein eingeführt wurden die Violinen mit 4 Saiten erst im 16ten Jahrhunderte, und damals erhielten dieselben auch eben die Gestalt, in welcher sie bis auf den heutigen Tag, aller versuchten Verbesserungen ungeachtet, im Gebrauch geblieben und ziemlich das wichtigste aller musikalischen Instrumente geworden sind. Im 13ten u. 14ten Jahrhundert hatte jede Gesellschaft ihr Oberhaupt oder ihren Anführer. Die Krämer, Feldmesser, Dichter, Handwerker — alle hatten ihren König, so auch die Musiker, und unter diesen sonderbaren Königswürden erhielt sich die eines Geigerkönigs neben dem Waffenkönig am längsten. Jean Charmillon, welcher unter Philipp dem Schönen 1295 zum Gauklerkönig der Stadt Troyes erwählt wurde, soll auch der erste Geigerkönig gewesen seyn. Nachgehends glänzte unter den Geigerkönigen besonders Constantin, welcher 1657 starb, und mit Wilhelm II. scheint 1685 dieses musikalische Königthum ganz erloschen zu seyn. Derjenige der Geigenmacher, welcher zuerst der Violine ihre jetzige kleine Gestalt gab, soll Testator zu Mailand 1620) gewesen seyn. Nachgehends erhielten als Geigeninstrumentenmacher einen weltberühmten Namen die Gebrüder und Söhne Amati (s. d.), und Stradivario (s. d.) zu Cremona. Die Instrumente dieser Meister werden ja auch noch in diesem Augenblicke mit 60, 80, 100 und noch mehr Ducaten bezahlt. Zu ziemlich gleicher Zeit mit Stradivario zeichnete sich auch Giuseppe Guarnerio (s. d.) durch Verfertigung schöner Violinen aus; dann Jacob Rainer (s. d.) in Tyrol. Nach dessen Arbeiten bildete sich Matth. Fr. Scheinlein in Langenfeld, welcher 1771 starb. Antonio Galbusera, Kriegscommissär in Mailand, erfand Violinen, an deren Seitenschweifungen die scharfen Ecken fehlten, wie bei der Guitarre, und sie sollen ganz gut gewesen seyn, vermochten gleichwohl aber die alte Form eben so wenig zu verdrängen, als mehrere sonstige Verbesserungs- und Veränderungsversuche an dem merkwürdigen Instrumente. Noch weitere berühmte Geigenmacher der Vorzeit waren: William Forster, Giugliani, Guadagni, Popella und Ruggieri, und aus der neueren Zeit verdienen genannt zu werden: Bucher, Enzenberg, Ertl, Hindle, Savick, Stauffer, Zettler u. A. Bis zum Jahre 1680 spielte man auf der Violine nur bis zum zweigestr. a höchstens b., da die Stimme der Violine streng an den Umfang der Sopranstimme gebunden wurde; nach 1690 wagte man sich zur zweiten Applicatur oder Lage (s. d.) hinauf, und setzte den ersten Finger auf g ein, so daß man nun bis dreigestr. c hinaufreichen konnte. Das veranlaßte die Componisten, auch die Sopranstimme bis dahin zu schreiben. Später verbreitete sich die Applicatur immer mehr, so daß man jetzt einen Umfang auf der Violine hat durch die ganze chromatische Leiter von klein g bis viergestr. c. Uebrigens sollte man bis zu dieser höchsten Stufe nur in Soloparthien steigen, und in Orchesterwerken mit der Violine nie die Gränze des dreigestr. f, höchstens g u. a überschreiten. Sonst läßt sich Alles auf der Violine ausführen, auch Doppelgriffe, die offenen Saiten g d a e mögen dabei seyn oder nicht; doch dürfen zweistimmige Sätze nicht unter das eingestr. d hinabgehen, dreistimmige nicht unter a, und vierstimmige nicht unter zweigestr. e, und dürfen bei Doppelgriffen nicht eine tiefere und eine höhere, sondern immer nur zwei neben einander liegende Saiten benutzt seyn, denn der Bogen kann wegen der Wölbung des Stegs keine zwei Saiten anstreichen, zwischen denen noch eine dritte liegt, ohne auch diese zugleich zu berühren. Im Orchester werden gewöhnlich zwei Violinen in verschiedenen Stimmen angewendet, daher der Ausdruck Violino primo, Violino secondo; die Stimme

dieser liegt in der Regel tiefer als die Stimme jener, Ausnahmen davon können nur bei einzelnen kurzen Stellen stattfinden. Man hat auch wohl schon Tonstücke gesetzt, in welchen drei verschiedene Violinen, also noch eine Violino terzo, angewendet sind; diese dritte Violinstimme liegt dann noch tiefer als jene zweite. Ueber das Verhältniß der Violine zu den übrigen Instrumenten im Orchester vergl. man die Art. Instrumentation u. Orchester, auch Quartett. Als Soloinstrument ist die Violine eines der glänzendsten, nicht blos ihres hellen, durchgreifenden Tones und der ungeheuren Bravour in der Virtuosität wegen, die sich auf ihr entwickeln läßt, sondern auch deshalb, weil sie fast das einzige Instrument ist, auf welchem eine vollkommene Reinheit der Töne erzielt werden kann. Selbst die enharmonischen Unterschiede unter den Tönen lassen sich auf der Violine noch hervorbringen. Freilich gehört dazu ein ausnehmend fein gebildetes Gehör; doch dieses ist dem Violinspieler überhaupt nothwendiges Bedürfniß. Es giebt keinen biegsameren Ton als der der Violine; alle Nuancirungen der Klänge, auch die feinsten sind demselben möglich, daher auch alle Arten des Ausdrucks, vom Erhabenen bis zum Naiven, und vom Ernsten, Heroischen bis zu den Seufzern bangender Sehnsucht. Die Violine ist das berechtste Instrument; was durch kein anderes Instrument zur Darstellung kommen kann, findet hier noch Töne zum klarsten Ausdruck. Es ist unglaublich, was sich auf den vier kleinen Darmsaiten, von denen die tiefere, das g, nur mit Silberdraht noch übersponnen ist, hervorbringen läßt. Wo kein anderer Ton mehr hinreicht, in blos technischer wie in rein künstlerischer Hinsicht, weiß der der Violine noch zu durchdringen. Darum beherrscht diese auch in allen combinirteren Tonstücken die ganze übrige Instrumentenwelt, und bewegt sich fort in kühnen Wogen und Wellen über das weite, unergründliche Meer der übrigen Töne; und darum haben zu allen Zeiten und in allen Ländern auch Künstler sich Mühe gegeben, es zu dem möglichst höchsten Grade von Fertigkeit auf dem Instrumente zu bringen. Wir wollen dem Alphabet nach wenigstens die berühmteren Virtuosen aus der vergangenen wie gegenwärtigen Zeit nennen: Abel, Anderle, Babli, Baillot, Baldenecker, Barth, Batka, Beckers, Benda, Beriot, Berwald, Bischof, Blumenthal, Boccherini, Bocklet, Böhm, Bohrer, Boucher, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Capuzzi, Clement, Colli, Contin, Corelli, Cramer, Dittersdorf, Durand, Eck, Eichhorn (Gebrüder), Eppinger, Ferrari, Feska, Fiorillo, Fischer, Fodor, Foyta, Fradl, Fränzl, Gerbini, Gerke, Giardini, Göpfert, Grüber, Haak, Habenek, Hampeln, Hänsel, Hebenstreit, Hellmesberger, Henning, Hering, Heroux, Hinze, Hoffmann, Jäll, Janitsch, Jonsa, Jansen, Jarnowick, Kalliwoda, Kral, Kontzky, Kreibich, Kreutzer, Kremmer, Lacroix, Lafont, Larcher, Libon, Lipinsky, Lolli, Lubin, Mangold, Marin, Masseneau, Matthäi, Maucourt, Mayseder, Mazas, Mestrino, Metz, Molique, Moralt, Möser, Leopold Mozart, Müller, Nardini, Neuling, Paganini, Pagni, Pechatschek, Piantanida, Pichl, Pixis, Polledro, Pott, Präger, Praun, Prautner, Probst, Pugnani, Raimondi, Rhode, Rolla, Romberg, Rothfischer, Roy, Salamon, Sandmaier, Scheller, Schick, Schlösser, Schubert, Schuppanzigh, Schwachhöfer, Seidler, Simonsen, Spath, Spohr, Stamitz, Stradella, Strobach, Strungk, Tartini, Thieriot, Tietz, Tinti, Toeschi, Tomasini, Torelli, Touchesmoulin, Trübner, Urbani, Vaccari, Veichtner, Veracini, Vidal, Viotti, Wach, Waldemar, Wendling, Wessely, Wiele, Winter, Wranitzky u. s. w. Die besten Schulen für die Violine schrieben: Andre, Baillot, Rhode, Kreutzer, Blumenthal, Campagnoli, Hiller, Lolli und Leopold Mozart. — Eine Betrachtung

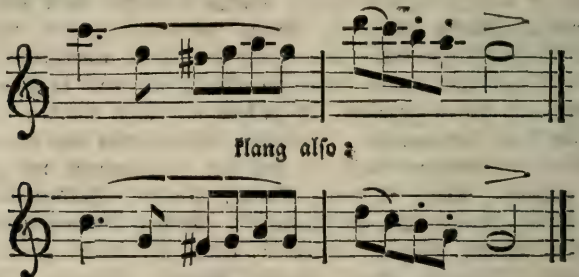
der Violine in akustischer Hinsicht wird in dem Artikel Instrumentenbau im Nachtrage angestellt werden. — Ueber Violino piccolo, s. Quartgeige, und über Violino pomposo s. Viola pomposa.

Violinschlüssel, s. Schlüssel.

Violon, s. Contra-Violon. — Violon ist auch der französische Name der Violine.

Violoncell-Guitarre, s. Guitarre d'amour.

Violoncell, auch Bassetchen, kleine Baßgeige genannt, ital. Violoncello, ein Instrument, welches gleich seinem verschollenen Vorgänger, der Gamba (s. d.), sitzend, und zwischen den Beinen eingeklemmt, gespielt wird, ist die Erfindung eines französischen Geistlichen, Namens Tardieu, der Anfangs des vorigen Jahrhunderts zu Tarascon in der Provence lebte. Damals war es mit fünf quintenmäßig gestimmten Darmsaiten: C G d a u. eingestr. d, die beiden tieferen mit Draht übersponnen, bezogen; nach 25 Jahren aber ließ man die letzte hohe eingestr. d-Saite, der bequemeren Applicatur zu Liebe, ganz weg: eine Verbesserung, welcher wahrscheinlich Tardieu's Nachfolger, der Meister Berdaut, herbeiführte. Es wird wie die Violine mit dem Bogen angestrichen; der Fingersatz jedoch gestaltet sich hinsichtlich des langen Bezugs und der weiten Ausspannung ungleich schwieriger (s. Lage). Die Schreibart für dasselbe geschieht im gewöhnlichen Baßschlüssel, welcher indessen bei höheren Stellen mit der Tenor-, Alt- oder Violin-Vorzeichnung wechselt. Ehemals pflegte man bei Letzterer die Noten um eine Octave höher zu setzen; z. B. folgende Melodie:



Gegenwärtig aber gebraucht man auch die wirkliche Naturlage. Das Violoncell ist nicht nur in jedem Orchester zur Verstärkung der Grundbässe höchst wirksam, vielmehr, um die bewegteren Figuren klar, vernehmlich herauszuheben, wahrhaft unentbehrlich (weßwegen auch, um ein ebenmäßiges Verhältniß herzustellen, immer auf einen Contra-Violon zwei Cello's gerechnet werden sollten), sondern es muß auch eines der vorzüglichsten Solo- und Concert-Instrumente genannt werden. In der sonoren Tenor-Region am nächsten der Menschenstimme verwandt, eignet es sich für den Ausdruck der mannigfaltigsten Leidenschaften, und spricht in rein melodischen Klängen zum Herzen. Die berühmtesten Virtuosen auf demselben, welche mitunter auch Schulen lieferten, waren und sind: Arnold, Baudiot, Berger, Bideau, Böhm, Bohrer, Braun, Calmus, Cervetto, Delamare, Dotzauer, Duport, Eisert, Fenzi, Ferrari, Gatti, Giordani, le Grand, Hausmann, Hitzelberger, Hus-Deforges, Kraft, Lamarre, Linke, Mangold, Mara, Megerlin, Merk, Moralt, Münzberger, Orsler, Paxton, Preil, Ritter, Romberg, Sandonati, Schetky, Schindlöcker, Schmalz, Schrödel, Storioni, Voigt, Werner, Willmann, Wozilka, Zappa, Zyka u. v. a. Ueber die sonstigen Bestandtheile und Beschaffenheit des Instruments vergl. man den

allgemeinen generellen Art. Geige, da alle Geigeninstrumente nur hinsichtlich ihrer Größe von einander unterschieden sind. — d.

Violono, ital. Name des Contrabaß, s. Contra-Violon.

Violunzen, ganz veralteter Name der Geigeninstrumente.

Viotti, Giovanni Battista, einer der größten Violinspieler und zugleich auch einer der würdigsten Componisten für sein Instrument, ward geboren 1755 zu Fontana in Piemont, und von Pugnani gebildet. Nachdem er dessen Schule verlassen, stand er mehrere Jahre als erster Violinist in der Königl. Capelle zu Turin. Als solcher ging er 1780 auch zum erstenmale auf Reisen. Er besuchte Frankreich, Deutschland und die Niederlande. In Paris und Berlin war der Beifall, den er erhielt, unerhört. Als er aus Deutschland wieder nach Frankreich zurückkehrte, blieb er in Paris, bis die Revolution ausbrach, wo er sich nach London wandte. Er hatte damals auch schon mehrere Concerte und andere Sachen für sein Instrument in Paris drucken lassen. In London fand er sogleich eine Anstellung bei dem Salomon'schen Concerte, und die Engländer vergötterten ihn fast. Ein Ton von ihm galt mehr, denn ein ganzes Concert von irgend einem anderen Violinvirtuosen. Man ernannte ihn zum Director und Vorspieler des Opernorchesters, und sein Ruf als Künstler war bis zu einer Höhe gestiegen, wie bei nur sehr wenigen Virtuosen vor ihm. Daß ihm dabei auch die glänzendsten äußeren Vortheile nicht abgingen, läßt sich begreifen; dennoch errichtete er, um des bloßen Geldgewinnes willen, in Gemeinschaft mit einem speculativen Kaufmann eine Weinhandlung, ohne indessen damit sein Künstlerleben ganz aufzugeben. So diente er Apoll und Merkur mit gleichem Eifer fort, bis er im März 1798 auf einmal, ganz unerwartet, vom Ministerium den Befehl erhielt, England zu verlassen. Man hatte ihn im Verdacht, Mitglied einer Verschwörung gegen das Leben des Königs zu seyn; doch stellte sich seine Unschuld bald heraus; nichts desto weniger blieb es bei dem Befehl, und er ging nach Hamburg, wo er sich in dem benachbarten Schönfeld einen Landsitz miethete, auf dem er nun ganz still und von nur Wenigen bemerkt, sein Leben zubrachte. Seine vornehmste Beschäftigung daselbst war die Bildung des jungen Pixis, des nachmals so großen Violinvirtuosen, der sich damals einzig, um Viotti's Unterricht zu genießen, mit seinem Vater nahe ein Jahr lang in Hamburg aufhielt; dann componirte er mehrere Duette, die bei Böhme in Hamburg gedruckt wurden, und in deren Vorbericht er unter Anderm sagt: „Cet ouvrage est le fruit du loisir que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir". Im Herbste des Jahres 1800 erhielt er die Erlaubniß, wieder nach London zurückzukehren. Er that es, und lebte nun fortwährend daselbst, wie zuvor, im Dienste der Kunst und im Dienste des Handels. Letzterer zog ihn nach und nach immer mehr an, und vielleicht hätte er die erstere demselben ganz zum Opfer gebracht, hätten mancherlei andere Umstände ihn nicht um 1816 veranlaßt, London abermals, dieses Mal aber freiwillig, zu verlassen, und alle merkantilischen Verbindungen für immer aufzugeben. Er ging nach Paris, und bezog in dessen Nähe ein Landgut. Als Virtuos trat er längst nicht mehr öffentlich auf, sondern beschäftigte sich in künstlerischer Hinsicht nur mit Unterricht und Composition. 1819 wollte man ihn noch einmal in die Oeffentlichkeit führen, und übertrug ihm die Direction der großen Oper. Doch er fand sich veranlaßt, dieselbe bald wieder nieder zu legen, und 1822 übermannte ihn eine neue Sehnsucht nach London, das ihm zur zweiten Vaterstadt geworden war. Er folgte dem Triebe und sollte dort auch sein Ende finden. Er starb zu London am 3. März 1824. — Als er

würdigste Schüler Pugnani's hat er dessen gediegene Schule rein fortgepflanzt und, selbst mit der Zeit fortschreitend, auch vervollkommnet. Künstler wie Rhode, Alday, Libon, Labarre, Boucher, Cartier, Bacher, Pixis u. A., die durch ihn gebildet und nachgehends zu den ausgezeichnetsten Violinspielern Europa's gerechnet wurden, sind Beweise und lebendige Zeugen davon. Sein Ton war stark und voll, sein Spiel verband mit Reinheit, Genauigkeit und ungemeiner Fertigkeit die reizendste Einfachheit. Uebrigens war Viotti auch ein sehr gebildeter, würdiger Mann, von äußerst vieler Lebhaftigkeit und tiefem Selbstgefühl. Von den mancherlei Anekdötchen, die man sich noch von ihm erzählt, ist nicht die Hälfte wahr. Seine Compositionen, unter denen besonders die Concerte und Duette den Violinspielern fast unentbehrlich geworden sind, fanden einen solch' allgemeinen Beifall, daß sie ziemlich in allen Ländern nachgestochen und im Auftrage gewinnsüchtiger Verleger für die gangbarsten Instrumente auf die verschiedenste Weise arrangirt wurden. Daher kommt es auch, daß sich keine genaue Uebersicht davon geben läßt. Ohngefähr darf man annehmen, daß V. im Ganzen 27 Violinconcerte, 2 Concertant-Sinfonien für 2 Violinen, 36 Violinduette und mehrere Violinquartette und Trio's, 12 Solo's für die Violine mit Begleitung des Basses, und eine Sammlung Thema's mit Variationen herausgegeben hat. Für den Gesang sind in Paris 2 italienische Arien mit Orchesterbegleitung von ihm gestochen worden. Auch für das Clavier sind mehrere Sachen unter seinem Namen erschienen, aber diese sind sämmtlich keine Originalarbeiten, sondern Umgestaltungen seiner Violinsachen für Clavier durch Andere. Selbst Cramer, Clementi u. Steibelt verschmäheten es nicht, Violin-Compositionen von Viotti für das Clavier einzurichten und sie unter seinem Namen dann herauszugeben. Nur von dem unter seinem Namen zu Offenbach gedruckten Clavierconcerte op. 24 behauptet man fest, daß es Originalarbeit sey. Wir vermögen nicht, in der Sache zu entscheiden.

Virbes, Mons. de, Musiklehrer zu Paris in den drei letzten Decenien des vorigens Jahrhunderts, s. Clavecin acaustique.

Virchi, Paolo, berühmter Organist, Componist und Citherspieler aus dem 16ten Jahrhunderte, geboren zu Brescia, wandte sich, da in seinem Vaterlande seine Talente nicht gehörig geschätzt wurden, an den Herzoglichen Hof zu Ferrara, wo er viele Jahre lebte und Beifall und Belohnung im vollsten Maaße fand. Endlich mußte er jedoch auch diesen Aufenthalt, einer Verdrießlichkeit wegen, mit Diensten vertauschen, die er am Hofe zu Mantua erhielt. Hier starb er 1570. Daß noch Werke von ihm vorhanden seyen, ist nicht bekannt.

Virginal, s. Spinett.

Virtuos. Wir theilen in der Musik die Künstler ein in zwei Hauptclassen, in dichtende und ausübende; jene sind die Componisten oder sog. Tondichter u. Tonsetzer (s. d.), diese die Virtuosen, d. h. diejenigen Musiker, welche die componirten Tonstücke vortragen, und deshalb sich auf irgend einem Instrumente oder im Gesange eine besondere Fertigkeit aneignen. Daher auch der Name, denn das italienische virtu oder lateinische virtus, wovon der Name Virtuos abstammt, bedeutet in der Kunst so viel als Vollkommenheit, Verdienst, Auszeichnung u. s. w. Es ist auch nothwendig, daß ein Theil der Künstler sich vorzugs- oder doch theilweise wenigstens der Virtuosität widmet, denn wie sollte es werden, welchen Nutzen würden wir von der Tonkunst haben, wenn alle ihre Anhänger und Ausüber blos Componisten seyn wollten? — Wie der Dichter,

der ein Schauspiel verfertigt, nun auch noch des Theaters und der Schauspieler bedarf, um sein Werk zur Anschauung zu bringen, so der Componist noch der Virtuosen. Das ist ja gerade der Nachtheil, in welchem die Tonkunst gegenüber von allen anderen Künsten steht, daß ihre Werke, um wirksam ins Leben zu treten, erst noch eine besondere Aufführung, eine besondere Darstellung nöthig machen. Man sehe diese Artikel. Auch erfordert der vollendete Vortrag einer musikalischen Composition oder mit einem Worte die Kunst der Virtuosität meistens eine ganz eigene Richtung des künstlerischen Talents, als daß daneben mit gleicher Kraft auch das dichterische Genie noch aufblühen könnte, und verlangt dieselbe weiter so viele und so anhaltende Uebung, daß zu dem Studium der Composition dem Kunstbeflissenen nur wenig Zeit noch übrig bleibt. Indessen ist damit nicht gesagt, daß die bloße Virtuosität einen geringeren künstlerischen Beruf oder eine weniger tiefe Geistigkeit des Künstlers voraussetze, als die Kunst der Composition. Man lese die Art. Aufführung, Darstellung, Begeisterung und die damit in Verbindung stehen. Nur wenn sie ihre Aufgabe lediglich in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten sucht, sinkt sie herab unter alles eigentliche Künstlerthum und wird zur Handwerkerey. S. den Art. Kunst (am Schlusse). Der Virtuos soll nicht blos die Noten, er soll den inne schlummernden Geist eines Tonstücks offenbaren und gleichsam zur Anschauung bringen. Dazu gehört nun freilich, daß er auch die Noten sämmtlich, und wären sie in noch so schwieriger Combination zusammengestellt, mit Leichtigkeit vorzutragen und auszuführen vermag. Wer declamiren will, muß lesen in der größten Vollkommenheit können; der vortragende Künstler muß Virtuos seyn bis zum höchsten Capriccio; ja es muß ihm noch mehr Fertigkeit zu Gebote stehen, als er eben braucht, damit auf nichts Aeußeres mehr, so nur auf das Innere der Composition seine Aufmerksamkeit gerichtet seyn kann. Doch die Fertigkeit allein, den Glanz der Technik allein zum höchsten Ziel des Virtuosenthums zu machen, heißt dieses schlecht verstehen. Wir wissen wohl, daß in neuerer Zeit dies besonders geschieht, und der Glanz unserer Instrumentalmusik vornehmlich nur ist derjenige Theil der Virtuosität, in welchem sich eine Unsumme mechanisch angelernter Geschicklichkeiten offenbart. Die Schuld davon mag theilweise an den Componisten liegen, denn wie die Dicht- und Schauspielkunst in einem nahen, obgleich nicht unbedingt nothwendigen Zusammenhange und Wechselverhältnisse mit einander stehen, und die Tiefen der dichterischen Hervorbringungen, welche ein Zeitalter vorzugsweise bewegen, auf die theatralischen Leistungen den größten Einfluß hat, so ist dies auch in dem Verhältnisse der Componisten zu den Virtuosen der Fall. Niemand kann leugnen, daß die musikalischen Productionen unserer Zeit sich vorzugsweise durch die Vervielfältigung in der Anwendung äußerer Mittel auszeichnen. Denselben Weg ist die Virtuosität gegangen, indem die mechanische Entwickelung derselben einen ungemein hohen Grad erreicht hat, und bei Vielen leider schlechthin zur Hauptsache geworden ist. Dinge, welche die größten Virtuosen des vorigen Jahrhunderts für völlig unausführbar und unmöglich erklärt haben würden, leisten jetzt beinahe Anfänger mit Leichtigkeit. Dagegen aber muß man freilich auch von den ausgebildetsten Meistern bekennen, daß sie sich nur äußerst selten zu einer wahrhaft künstlerischen Production erheben, und der ganze Werth ihrer Leistungen hauptsächlich nur in einer größeren Ueberwindung des Mechanischen besteht. Freilich ist es wahr, daß Werke, welche vor einem halben Jahrhunderte den berühmtesten Virtuosen zur glänzendsten Entwickelung ihrer Kunst dienten, jetzt von Anfängern mit ziemlicher Ge-

läufigkeit vorgetragen werden; gleichwohl würde es ein großer Irrthum seyn, wollte man daraus den Schluß ziehen, daß unsere Anfänger so viel leisteten, als jene Meister. Ja wir bezweifeln, daß viele unserer jetzt ausgezeichnetsten Virtuosen es vermöchten, sich mit einem jener einfachen Stücke hören zu lassen, wenn einer der alten Meister es vorher gespielt hätte, denn bei diesen kam es auf den Grad der Schönheit an, mit welchem sie das Anspruchslose vortrugen; nur um in dieser feinsten Ausbildung einen hohen Grad der Vollkommenheit zu erreichen, übten sie sich mit einer Unverdrossenheit, die man jetzt lediglich auf mechanische Kunststückeleien verwendet findet. Woran liegt es wohl, daß so wenige unserer Virtuosen z. B. Beethovensche Werke gut vorzutragen vermögen? — Weil es hier auf etwas Mehreres noch als blos technische Fertigkeit ankommt. Sollte man denn auch glauben, daß solche Anstrengungen z. B. für einen Clementi oder Viotti verloren gegangen wären, und daß sie es damit nicht weiter gebracht hätten als unsere Anfänger, welche jetzt mit deren Stücken beginnen? — Schwerlich! die ganze Virtuosität hat nur eine andere Richtung genommen, und ältere Meister würden erstaunen, aber auch nicht sehr angenehm erstaunen, wenn sie sähen, was aus ihrer edeln, schönen Kunst geworden ist. Indessen darf man auf der anderen Seite auch nicht ableugnen, daß die vielseitigere mechanische Ausbildung auch die Möglichkeit gewährt hat, vielfältigere Wirkungen zu erreichen und den Gedanken in mannigfachster Weise zu schattiren. So ist denn auch die größere Virtuosität nicht ohne Rückwirkung auf die Composition geblieben, und der Gedanke, dem zahlreichere Wege und Formen offen stehen, mußte dadurch an Reichthum und Mannigfaltigkeit auf gleiche Weise gewinnen. Im Allgemeinen zwar hat dieser Reichthum an Mitteln in der Composition nur dazu gedient, die Armuth der Erfindung zu entschleiern, und in dem Glanze der Virtuosität betäubt uns oft mechanische Fertigkeit und sucht uns durch die Wirkungen des Erstaunens um die der Freude über reine Schönheit zu bringen. Doch giebt es auch sehr rühmliche Ausnahmen davon, und in diesem Verein beider Eigenschaften muß man allerdings auch einen allgemeinen Fortschritt der ausübenden Kunst anerkennen. Die hauptsächlichsten Virtuosen auf den einzelnen Instrumenten sind unter den Artikeln dieser genannt, und dann in ihren eigenen Artikeln auch noch näher betrachtet und charakterisirt worden. 11.

Virtuosität, die Kunst des Virtuosen, s. den vorhergehenden Art.

Vis à vis, nannte der bekannte Mechanikus Joh. Andr. Stein den von ihm erfundenen **Doppelflügel** (s. d.).

Vismes, Monsieur de, geboren zu Paris um 1740, schrieb 1767 „Abrégé des Régles de composition et d'accompagnement", worin er von den Intervallen, den Accorden, Consonanzen und Dissonanzen, Cadenzen, Fugen u. s. w. handelt, componirte auch einige Kleinigkeiten, und ward 1778 Generaladministrator der großen Oper, als welcher er sich große Verdienste um diese durch glückliche Einrichtung des Repertoir's und auf sonstige Weise erwarb. Er starb zu Anfange dieses Jahrhunderts. Auch seine Gattin — Mad. **Hyppolit de Vismes**, machte sich in der Kunstwelt bekannt, theils durch eine für damals glänzende Virtuosität auf dem Pianoforte, theils durch Compositionen. 1798 erschienen von ihr mehrere Romanzen, und 1800 sogar eine Operette, „Praxiteles", die vielen Beifall fand. Sie starb um 1808.

Vistamento, in der Musik dasselbe was **Presto** (s. d.).

Vitali, Filippo, florentinischer Geistlicher, aber auch guter Sänger und Componist im Kirchen- und Cammerstyle, ward am 1ten Juni 1631

in das Collegium der Päpstlichen Sänger aufgenommen. Von seinen gedruckten Werken sind noch bekannt: 2 Bücher di musiche für 1 u. 2 Stimmen; eine Sammlung von 2- bis 5stimmigen Motetten; eine Sammlung 2stimmiger Arien; „Gl' Inni per tutto l'anno"; 5stimmige Psalmen, und 5 Bücher 3stimmiger Arien. Die erwähnten Inni widmete er dem Pabst Urban VIII. Sie sind in dem Päpstlichen Archive unter der Nummer 85 eingetragen, und es befindet sich darauf ein schön gemaltes Titelblatt mit V's Portrait, wie er dem Papste kniend sein Buch überreicht. Im Manuscript ist auch noch „Aretusa, favola cantata in Roma nel 1640" von V's Composition vorhanden. 39.

Vitali, Giovanni Battista, aus Cremona gebürtig, lebte zu Ende des 17ten und zu Anfange des vorigen Jahrhunderts als ein berühmter Sänger und auch beliebter Componist. Er schrieb besonders mehrere herrliche Psalmen für 2 bis zu 5 Stimmen mit Instrumentalbegleitung, und Sonaten für Violine und andere Instrumente. In seinen jüngeren Jahren war er auch einmal eine Zeit lang Vicecapellmeister zu Cremona.

Vitriaco oder Vitry, Philippus de, geboren zu Auvergne, lebte in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts, und machte sich als Schriftsteller sowohl in französischer als lateinischer Sprache berühmt, studirte aus besonderer Liebhaberei auch mit vielem Fleiße Poesie und Musik, und mit so glücklichem Erfolge, daß nach dem Zeugnisse mehrerer gleichzeitiger Schriftsteller seine Kirchensachen und besonders Motetten allen übrigen ähnlichen Werken damals vorgezogen wurden. Auch war er der Erste, welcher von der Minima oder der Viertelsnote Gebrauch machte. Der Stiel derselben, der aber allezeit aufwärts gestrichen seyn mußte, hieß damals Signum Minimitatis. V. starb als Bischof von Meaux im Jahre 1361, und hinterließ im Manuscript: „Ars Contrapuncti secundum Philippum de Vitriaco", wovon Burney auch eine Abschrift besaß.

Vitruvius, M. Pollio, merkwürdig als der erste Römer, welcher über Musik schrieb, war aus Verona gebürtig, und kurz nach Christus Zeit, unter Kaiser Augusts Regierung, Baumeister zu Rom. Seine Bemerkungen über Musik finden sich in dem Werke „de architectura libri X.", welches 1684 noch Perrault ins Französische übersetzte.

Vittoria, Tommaso Ludovico, s. Victoria.

Vittoria Tesi, s. Tesi.

Vittory, Loreto, aus Spoleto gebürtig, ein Schüler Francesco Soto's, der beiden Nanini und Suriani's, daher zur alten römischen Schule gehörig, als Dichter, Tonsetzer und der vorzüglichste Sopransänger seiner Zeit bekannt und berühmt. Er kam mit Ottavio Doni nach Florenz, wo er bei dem Großherzoge Kosmus II. in Dienste trat und sich bei dieser Gelegenheit sehr mit Poesie beschäftigte. Der Cardinal Ludovico Ludovisi, Neffe Gregor's XV., erhielt ihn auf vieles Bitten vom Großherzoge wieder zurück. So ward er, kaum in Rom angekommen, am 23ten Januar 1622 in das Päpstliche Sänger-Collegium aufgenommen. Pabst Urban VIII., von seinen Verdiensten durch den Cardinal Antonio Barberini in Kenntniß gesetzt, ernannte ihn zum Ritter des Christus-Ordens. Gedruckt wurden von seinen Werken: eine Sammlung einstimmiger Arien; das musikalische Drama „La Galatea", und das Oratorium oder heilige Drama „La Pellegrina costante". Die außerordentlichen Wirkungen, welche die Galatea hervorbrachte, beschreibt Chiaro Nicio Eritreo, d. i. Giovanni Vittori Roscio, in seiner Pinakothek Bd. 2, pag. 68, und sagt überhaupt von Vittory, daß er die

Zuhörer mit seinem Gesange zu Allem habe stimmen können, was ihm beliebte, zum Lachen, Weinen, Schreien ꝛc. Ebenso sagt derselbe auch, V. habe außer noch mehreren anderen dramatischen Werken einen Band Dialoghi sagri e morali in versi zu Rom 1652, und ein scherzhaftes Gedicht unter dem Titel „La Troja rapita" zu Macerata 1662 herausgegeben. Er starb am 23ten April 1670 und wurde zu S. Maria sopra Minerva begraben, wo man einer Seitenthür gegenüber in einem Winkel der Hauptsäule auf einer Marmortafel auch eine lateinische Inschrift auf ihn liest.

Vitus, auch Fayt oder Vitus Zitariensis genannt, ein großer Gelehrter und Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Zittau im December 1501, wurde in der Hofcapelle zu Prag als Sängerknabe erzogen, und studirte dann auf der Universität daselbst. Nach beendigten Studien schickte ihn der academische Senat als ordentlichen Lehrer auf die Böhmischbroder Schule. Hier that er Viel zur Aufnahme und Verbreitung der Tonkunst. Er ward Director der Kirchenmusik und Stadtrath, und starb als solcher 1551. Viele Gedichte wurden auf ihn gemacht, und in einem derselben, von Thomas Mitis, wird er der größte Tonkünstler seiner Zeit genannt, der kaum seines Gleichen habe, ohne indeß besondere Werke von ihm anzuführen. oo.

Vivace (ital. ausgesprochen vivatsche), heißt deutsch: lebhaft, rasch, munter, und bestimmt in der Musik nicht allein ein rasches, lebhaftes Tempo, sondern überhaupt auch einen leichten, munteren und lebendigen Vortrag. Der Superlativ vivacissimo (auf das lebhafteste) bezeichnet dann den höchsten Grad dieser Lebhaftigkeit. a.

Vivaldi, Antonio, Abbe und Capellmeister am Conservatorio della Pieta zu Venedig, auch Capellmeister des Landgrafen Philipp von Hessen Darmstadt, war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sowohl in Italien als in Deutschland als Componist sehr berühmt. Wann er jene Capellmeisterstelle zu Darmstadt bekleidete, können wir nicht genau angeben, da er von 1713 bis 1743, wo er starb, beständig zu Venedig lebte. Vielleicht war es nur ein Ehrentitel, den er führen durfte, und den er wirklich auch bis an seinen Tod führte. In seinen älteren Tagen war er so bigott, daß er den Rosenkranz nicht anders aus der Hand legte, als wenn er sich setzte, um eine Oper zu componiren. Man nannte ihn in Venedig daher auch allgemein nur, und weil er rothe Haare hatte, il Prete rosso, Pastor Rothkopf oder den rothen Priester. Ja bei dem gemeinen Volke war er unter diesem Spottnamen bekannter, denn unter seinem wirklichen. Die Zahl der Opern, welche er fertig und auf's Theater brachte, beläuft sich auf 26. Wir wollen nur einige der hauptsächlicheren davon nennen: „Orlando Finto Pazzo", „Arsilda regina di Ponto", „Artabano ne de' Parti", „Cunegonda", „Dorilla in Tempe", „Farnace", „Semiramide", „Montezuma", „Olimpiade", „Griselda", „Catone in Utica", „Giroe", „Feraspe". Außerdem schrieb er eine Menge Concerte, Solo's, Trio's und andere Sachen für Violine, Violoncell, Flöte und sonstige Instrumente. Uebrigens hat sich von allen diesen Werken keines lange über seine Zeit hinaus erhalten. So lange er lebte, wußte er ihnen sämmtlich Bedeutung zu geben, so sehr, daß er einmal sogar nach Rom verschrieben ward, um daselbst das Publikum u. die Tonsetzer mit seinem Style bekannt zu machen. Die besten aller seiner Compositionen waren die Violinconcerte, jedoch nicht so sehr um der Gediegenheit ihres Satzes für sich willen, als weil vor ihm noch keine Compositionen der Art existirten, welche dem Instrumente so sehr denn die seinigen angemessen gehalten waren. Mochte dieser Umstand auch besonders wohl zu dem großen Ansehen bei-

tragen, in welchem er in der That stand. Auch zeichnete er sich selbst als Violinspieler aus. Der große Treu, genannt Fedele, war ein Schüler von ihm. Ueber seine Lebensgeschichte hat man nie nähere Kenntniß erhalten können. Von Quanz und Franz Benda ist bekannt, daß sie bei ihren Studien V's Werke zum Muster nahmen, vor allen aber die Concerte, nach welchen namentlich der Letztere auch mehrere verfaßte.

Vivezza (ital.), Lebhaftigkeit, Lebendigkeit; con viv. — mit Lebhaftigkeit; das Adjectivum ist vivo, lebhaft. Alle diese Ausdrücke sind in der Musik dasselbe was vivace (s. d.).

Vizzani, Orsini, nach Arteaga's Geschichte der italienischen Oper eine berühmte Componistin und Sängerin des 16ten Jahrhunderts, die besonders auf die Aufnahme und Verbreitung der Madrigale vielen Einfluß hatte, theils durch ihren Vortrag, theils durch ihre Composition derselben. Sie soll mit den größten Tonsetzern ihrer Zeit gewetteifert haben, und dennoch hat man keine nähere Nachrichten über ihre Lebensverhältnisse oder Werke. 17.

Vocalmusik. Nach dem, was wir in dem allgemeinen Artikel Musik, dann in dem Art. Instrumentalmusik über unsere Kunst überhaupt, und ferner in dem Art. Stimme über die innere Natur des Gesanges und den Charakter der menschlichen Stimme bereits bemerkt haben, bleibt uns hier, über die Vocalmusik, d. i. diejenige Musik, bei welcher von der menschlichen Stimme entweder allein oder auch in Begleitung von Instrumenten Gebrauch gemacht wird, nur wenig insbesondere zuzufügen mehr übrig, denn im Grunde bleibt es immer doch einerlei und immer Musik, ob die Stimme des innersten Lebens dabei zugleich hervortritt mit entfernt umschreibenden Worten im Gesange, oder ob nur wahrhaft beseelender Athem dahin strömt durch das melodische Rohr, oder ob endlich, von zarter Empfindung berührt, die harmonische Saite erbebt, und was die technische Behandlung der Vocalmusik anbelangt, ist das Nöthige auch ebenfalls schon in den einzelnen] technischen Art. bemerkt worden. Nur die Gemeinsamkeit, welche in der Vocalmusik entsteht zwischen den Thätigkeiten des Geistes und denen der Seele hinsichtlich der Offenbarungen der Vorstellungen und Begriffe und der dadurch erregten Gefühle, kann hier an ihr noch eine besondere Seite zur Betrachtung aussetzen, und nur die Totalität des Ausdrucks, welche sich damit verbindet, ist es auch, welche der Vocalmusik einen besonderen Vorzug vor der Instrumentalmusik zu geben scheint. Wir sagen „scheint", denn wie unumstößlich gewiß es auch ist, daß kein Instrument einer solch' feinen Verschmelzung der Töne, eines so unendlich mannigfaltigen Ausdrucks fähig und keines so geeignet ist, jede Empfindung und Leidenschaft mit all' ihrer Kraft und Wahrheit auszudrücken, als die menschliche Stimme, so werfen sich diesen Eigenschaften derselben doch auch wieder andere und eigenthümliche der Instrumente gegenüber in die Schaale, die, wenn auch dieselben nicht aufwiegen, doch ein alleiniges oder hauptsächliches Begründen darauf des größeren Werthes der Vocalmusik durchaus nicht zulassen. Doch ist jener Vorzug oder jene Eigenthümlichkeit, daß bei der Vocalmusik zugleich zu dem tönenden Seelenhauche sich das redende Wort gesellt, noch so bedeutend, daß wahrlich der weit höhere Werth, den wir allgemein auf die Vocalmusik denn auf die Instrumentalmusik legen, und der ungleich tiefere Eindruck, den sie gewöhnlich auf die Gemüther der Hörer macht, keinen anderen Grund und Anhaltspunkt bedarf. Wir Menschen haben niemals genug daran, daß unser Innerstes, auf welche Weise nun, erregt wird, sondern verlangen dazu noch Etwas, was uns diese Erregung selbst deutet

und dies Verlangen eben wird in der Vocalmusik befriedigt, denn diese ist lyrisch und didaktisch zugleich, und indem sie so die gesammte Geistigkeit des Menschen für sich gewinnt, ist auch ihre Wirkung eine gesammte, und daher ungleich stärkere, als die der blos lyrischen oder elegischen Instrumentalmusik. Die Vocalmusik wird leichter aufgefaßt, denn die Instrumentalmusik, deren ganzes Verstehen stets eine höhere ästhetische Bildung voraussetzt. Deshalb vermögen wir denn auch weit länger bei einer Vocal- als bei einer Instrumentalmusik zu verweilen. Jene strengt bei ihrer größeren Leichtigkeit nie so an als diese, und muß stets viel einfacher gehalten werden als diese, welche allen Schmuck und alle Pracht der Kunst und Verzierung zuläßt. Die Vocalmusik zeichnet ihre Gebilde durch das erläuternde Wort bestimmt und mit charakteristischer, ja individueller Genauigkeit, während die Instrumentalmusik dieselbe stets nur in einer Allgemeinheit auffaßt und wiedergiebt. Die Vocalmusik schließt sowohl das rein menschliche als künstlerische Princip in sich, aber die Instrumentalmusik ist lauter Kunst. Daher die größere Natürlichkeit im Gesange und daher die Allgemeinheit seiner Wirkung. Die Vocalmusik ist ohne Zweifel die älteste unter den beiden Grundformen der musikalischen Gestaltungen, denn sicher hat der Mensch eher gesungen als er auf einem Instrumente spielte; aber weil sie auch die Verklärung des wirklichen in sich selbst ist, kann sie niemals eine so große Künstlichkeit ertragen als die Instrumentalmusik, welche die Welt außer sich idealisirt. Auf die einzelnen Gattungen oder Formen von Tondichtungen in der Vocalmusik brauchen wir uns hier nicht einzulassen: diese sind alle unter ihren besonderen Artikeln betrachtet, als: Oper, Oratorium, Cantate, Fuge, Arie u. s. w.; ebenso deren Geschichte, und was sonst die Entwickelung der Vocalmusik im Laufe der Zeiten anbelangt, sehe man den allgemeinen Art. Geschichte der Musik unter Musik.

Voce (ital. ausgespr. Votsche) — Stimme, nämlich Menschenstimme, s. Stimme. Die Zusammenstellungen, in welchen das Wort oft vorkommt, als Portamento di voce, mezza voce u. s. w. sind sämmtlich unter ihren besonderen Artikeln aufgeführt. — Voces Aretinae sind die von Guido erwählten Solmisationssylben, s. Solmisation. — Voces belgicae, lateinische Benennung der sog. Belgischen Sylben, s. d. u. Solmisation. — Voces Hammerianae sind die Aretinischen Sylben mit der siebenten (si), also die gewöhnlichen sieben Solmisationssylben, s. Solmisation. Hammerianae werden sie genannt, weil der gewöhnlichen Annahme nach ein gewisser Kilian Hammer jene siebente Sylbe zuerst gebraucht haben soll, um die lästige Mutation zu vermeiden.

Vogel, Fr. Wilh. Ferd., einer der gediegensten Orgelspieler unserer Zeit, geb. den 9. Sept. 1807 zu Havelberg in der Mark Brandenburg, woselbst sein Vater Conrector der Stadtschule u. Organist war. Den ersten musikal. Unterricht erhielt er im Violinspiele bei dem dortigen Domcantor. Wenn gleich er auf diesem Instrumente nie etwas Besonderes leistete, so war jener Unterricht doch von wesentlichem Vortheil für ihn. Insbesondere gab ihm das Violinspiel Gelegenheit, an der Ausführung Haydn'scher Sinfonien Theil zu nehmen, die in den dortigen Winterconcerten, wenn gleich mit geringern Mitteln, doch wacker ausgeführt wurden. Ein halbes Jahr nach dem Beginne des Violinunterrichts sollte auch das Klavierspiel begonnen werden. Welche Umstände zufällig zusammen wirken mochten, kurz die erste Clavierstunde schien ihm nicht interessant genug. Er bezeigte einen so entschiedenen Widerwillen gegen die Sache, daß der Clavierunterricht noch auf bessere Zeiten aufgeschoben wurde. Inzwischen wirkten jene Haydn'schen Tongebilde durch

ihre Anmuth immer mächtiger auf das kindliche Gemüth, und erzeugten immer mehr die Neigung zu einem selbstständigen Wirken. Von den Instrumenten, auf denen man sich frei bewegen kann, zog ihn endlich keines mehr an, als die Orgel. Er war 9 Jahre alt, als er einst, auf einem Spaziergange mit seinem Vater, den Entschluß faßte, Orgelspielen zu wollen, und am nächsten Sonntage schon spielte er einen Choral zur Beichte, den er ganz für sich einstudirt hatte. Er setzte die Uebungen fort, und lernte fast wöchentlich 2 bis 3 Choräle auswendig. So spielte er ein ganzes halbes Jahr zum Gottesdienste, ohne irgend eine Unterweisung im Clavier- oder Orgelspiele gehabt zu haben. Erst nach dieser Zeit genoß er den Unterricht des Domorganisten in Havelberg, der in einem großen Kreise für den besten Organisten galt. Dieser Unterricht war blos praktisch. Componiren mußte V. was er wollte und wie er wollte. Von seinem 10ten bis 14ten Jahre versah er vollständig den Organistendienst seines Vaters. In seinem 15ten Jahre bezog er das Gymnasium zu Stendal in der Altmark, indem seine Eltern, auch nach seiner eigenen Neigung, ihn zuerst für die Theologie bestimmt hatten. Da jedoch in jener Stadt sich weniger Gelegenheit darbot zur musikalischen Ausbildung, indem auch nur selten größere Tonwerke ausgeführt werden konnten, so vertauschte er nach 2 Jahren dieses Gymnasium mit dem Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin. Nur ungern verließ er jene Schule, wo er der Zuneigung seiner Lehrer sich in hohem Grade erfreute. Sein sehnlicher Wunsch, in Bezug auf seine musikalische Ausbildung ernstlichere Schritte zu thun, als es bis jetzt bei dem wissenschaftlichen Studium der Fall seyn konnte, realisirte sich sehr schnell. Schon am dritten Tage nach seiner Ankunft in Berlin hatte er das Glück, Heinrich Birnbach (s. d.) in einer Gesellschaft im Locale einer der Logen kennen zu lernen. Von mehreren Freunden aufgefordert spielte er auf dem Flügel eine freie Fantasie. Sie ward von der Gesellschaft mit einem freundlichen Applaus aufgenommen. Noch freundlicher aber waren die Worte Birnbachs, der hinter ihm stand: „Ich sehe, was Ihnen fehlt, wenn Sie's auch wissen wollen, so besuchen Sie mich". V. genoß von jetzt an 5 Jahre den Unterricht dieses Mannes, der in allen Theilen der Composition seine Schüler selbstständig leitet, so daß einem Jeden nach Maaßgabe seiner Naturanlage jeder Weg offen steht. Nachdem verließ er in seinem 19ten Jahre das Gymnasium, um, einem inneren Drange folgend, sich gänzlich der Musik zu widmen. Jetzt blieb ihm Raum, den Compositionen jeglicher Tongattung, so wie dem praktischen Orgelspiele seine erhöhete Thätigkeit zu widmen. So wie in der Composition er Birnbachs Grundsätze und dessen Leitung die Richtung verdankte, auf der er sich in Tonwerken bewegt, so folgte er im praktischen Orgelspiele seiner eigenen Ansicht und Methode. In seinem 24sten Jahre begann er eine Kunstreise durch Deutschland, Holland und die Schweiz. In den 5 Jahren dieser Reise verweilte er den Winter über gewöhnlich in Berlin. Wenn seine Concerte überall sich des Anklangs freier Gemüther erfreueten, und z. B. in Hamburg, Frankfurt, der Schweiz und Amsterdam zu den besuchtesten Concerten überhaupt gehörten, so hat er dies zum Theil dem freien, selbstständigen Unterricht Birnbachs zu verdanken, der in seiner Lehrmethode seine Schüler vor Einseitigkeit bestmöglichst bewahrt, so wie dem Umstande, daß er frühzeitig eine große Neigung hegte, wie im Dramatischen, sich in die Charaktere Anderer hineinzudenken, wo man sich gewöhnt, seine eigene Subjectivität der Mannigfaltigkeit der Sache so weit unterzuordnen, als die Subjectivität selbst dadurch nicht verloren geht. Deshalb arbeitete er fortwährend auch in jeder Gattung von Composition

mit ziemlich gleichem Erfolge, in dem Heitern und Komischen, wie in dem Ernsten und Tragischen. Gedruckt sind von ihm nur: 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, und einzelne Tänze und Märsche. Im Manuscripte aber befinden sich: 3 Geschwindmärsche für vollständige Militärmusik, 1 Parademarsch, 1 Sinfonie (Es-dur) für Orchester, 3 Ouverturen für Orchester, mehrere Sinfoniesätze für die Orgel mit Posaunenbegleitung, 1 Violin-Quartett, so wie mehrere einzelne Quartettsätze, 2 Andante's für Blechinstrumente, Fugen (unter denen 4 große), Choralvorspiele, Nachspiele und Andante's für die Orgel, 48 Canons nach den verschiedenen Gattungen, „die Entführungen" (komische Oper in 2 Akten), 4 Chorlieder, 6 Männergesänge, 1 Heft Lieder und Romanzen, 2 Gesangsfugen, 1 Motette (Doppelchor) und einzelne Chöre für Kirchenmusik. Hinsichtlich seines Orgelspiels für sich, scheint besonders des würdigen Rinks Popularität viel Einfluß auf ihn geübt zu haben. Es ist klar und dabei doch stets geistreich, fertig und doch nie überladen, viel Gewandtheit und Einsicht namentlich offenbarend im Registriren, und überhaupt der Würde und Erhabenheit des Instruments angemessen. Dr. Sch.

Vogel, Cajetan, beiläufig um 1750 zu Konoged in Böhmen geboren, kam als Sängerknabe ins Jesuiter-Collegium nach Breslau, wo er auch später den Organistendienst versah, und zugleich unter trefflicher Anleitung zu einem tüchtigen Violinspieler sich ausbildete. In Prag absolvirte er den theologischen Curs, studierte bei Habermann die Composition, und ließ sich in den Orden der Diener Mariens aufnehmen. Zwölf Jahre stand er in der Altstädter St. Michaelskirche dem Chor-Directoriate mit rühmlichstem Eifer vor, und vollendete viele, damals sehr geschätzte Werke; darunter 26 größere und kleinere Messen; Concerte für Violine, Flöte, Oboe, Horn und Clarinette; mehrere Harmonie-Partien und Quartette; auch das Singspiel: „Der Durchmarsch". Besonderes Aufsehen erregte seine große Messe sammt Te Deum laudamus, welche er 1781 zum 50jährigen Jubiläum des Prager Erzbischofs, Grafen Przichowsky, componirte, und im St. Veits-Dome selbst leitete. Nach der Ordens-Aufhebung bekleidete er als Weltpriester das Predigeramt an der Pfarre zur Dreieinigkeit, und starb in diesem ehrwürdigen Berufe den 27ten August 1794, allgemein geachtet, verehrt und betrauert. 18.

Vogel, Louis, s. Poligny.

Vogel, Johann Christoph, geboren zu Nürnberg 1756, studirte die Musik zu Regensburg unter dem würdigen Riepel, der ihn namentlich mit den Graunschen und Hasseschen Werken recht vertraut machte. In praktischer Hinsicht hatte er sich besonders auf dem Horne eine bedeutende Fertigkeit erworben, und als er 1778 nach Paris reiste, um dort seine Studien weiter fortzusetzen, ward er alsbald als Secondhornist in der Capelle des Herzogs Montmorency, nachgehends als Cammermusikus bei dem Herzoge von Valentinois angestellt. Glucks Werke waren damals gerade im höchsten Flor zu Paris, und ihr hoher Geist entflammte sein Künstlertalent auch so sehr, daß er unablässig bemüht war in seinen Studien, und mit allen Kräften nach dem Edelsten und Schönsten in der Composition strebte. Mehrere Quartette und Duette, welche er zur Oeffentlichkeit brachte, erhielten auch den allgemeinsten Beifall bei Kennern wie bei Laien, und als nun die Oper „Medée à Colchis ou la Toison d'or" im September 1786 von ihm erschien, ward er der Liebling des Pariser Publicums, so daß selbst Gluck, Cherubini und Piccini ihn mit den freundschaftlichsten Zuschriften und Auszeichnungen beehrten. So kam es, daß nun nicht allein manche jüngere und

ältere Componisten ihn angingen, ihre Werke durchzusehen und zu verbessern, ja mehrere selbst nicht anstanden, unter seinem Namen Compositionen drucken zu lassen, die gar nicht von ihm herrührten. Die Verleger natürlich waren um ihres Vortheils willen gar nicht geneigt, solchem Betrug auf eine wirksame Weise zu steuern, und Vogel ließ eine übergroße Herzensgüte nicht dazu kommen, etwas Entschiedenes in der Sache zu thun. Deshalb kann jetzt auch gar nicht mehr genau bestimmt werden, welche unter der Masse von Tonwerken, die unter seinem Namen gedruckt vorliegen, eigentlich sein Eigenthum sind. Sicher sind es die wenigsten, denn er starb schon am 28sten Juni 1788. Nicht einmal von der vortrefflichen Oper „Demophoon", welche man unter seinem Nachlasse gefunden haben will, läßt sich mit Gewißheit behaupten, ob sie nicht ebenfalls unterschoben ist. Die nach seinem Tode noch gedruckten Flötenduette, Fagott- und Clarinettconcerte sind sicher nicht von ihm. Die Werke für Horn mögen noch eher für sein Eigenthum gelten. 22.

Vogl, Johann Michael, k. k. Hofopernsänger in Wien, geb. 1768 zu Stadt Steyer in Ober-Oesterreich, konnte schon mit sieben Jahren, bezüglich der geschmeidig schönen Stimme und reinen Intonation als Sängerknabe auf den Kirchenchören verwendet werden, und erhielt eine gründliche theoretisch-practische Ausbildung. Während er später im Stifte Kremsmünster die Humanitäts- und philosophischen Studien absolvirte, betrat er auch zum öftern die Bühne in vielen Operetten, welche Süßmayr, der gleichfalls dort für die Tonkunst erzogen worden war, auf dem artigen Haustheater zur Aufführung brachte: Vorübungen, welche dem Jünglinge in der Folgezeit trefflich zu statten kamen. Demungeachtet aber folgte V. seiner Berufsbestimmung nach Wien, woselbst er die Rechtswissenschaften hörte und nebenbei auch in der Kanzlei des Stadtmagistrats practicirte. Inzwischen hatte Süßmayr die Stelle eines Hoftheater-Capellmeisters erhalten, gewahrte mit inniger Freude das herrlich sich entwickelnde Künstlertalent seines ehemaligen Zöglings, dessen silberreine Metallstimme die beiden F-Octaven umfaßte, und veranlaßte ihn, ein Mitglied der Operngesellschaft zu werden, welche damals unmittelbar unter dem allerhöchsten Schutze stand, und wozu seine verbürgte Empfehlung dem Neophiten den Weg bahnte. Dieser debütirte im Mai 1795 in der Oper „Die gute Mutter" von Wranitzky, und bald nachher als Villac-Uma in Winters „Opferfeste" mit einem Erfolge, wie ihn nur die gewonnene Gesangfestigkeit und zeitig erworbene Routine herbei zu führen vermochten. Kaum erkannte man in den gehalten abgerundeten Darstellungen den Anfänger; seine Sprachkenntniß machte ihn auch in den italienischen Singspielen verwendbar, und die Parthien des Dario in der „Palmyra", Agamemnon im „Achille", Capitain Libeccio in „l'amor marinaro", Figaro in Paisiello's „Barbiere di Seviglia", u. m. a. waren ganz geeignet, ihn immer mehr in der Gunst des Publicums zu befestigen, und binnen kurzem zu dessen Liebling sich aufzuschwingen. Die Anwesenheit ausgezeichneter fremder Künstler, z. B. Marchesi, Crescentini, Mombelli, Maffoli, Viganoni, Brizzi, Marianna u. Imperatrice Sessi, Riccardi Pär, Tomeoni u. A. hatten einen entschieden fruchtbringenden Einfluß auf Schule und Methode; da nun aber V. auch auf den mimischen Theil sein sorgfältigstes Augenmerk richtete, jederzeit den Geist und die Charakteristik einer Rolle ganz zu erfassen, zu ergründen, und da die Wahrheit des Ausdrucks als höchstes Kunst-Postulat ihm galt, möglichst naturgetreu wiederzugeben bemüht war, so konnte er in seiner Glanzepoche mit vollem Rechte der erste dramatische Sänger Deutschlands genannt werden. Viele Haupt-

ocke schrieb Weigl eigens für ihn mit Berücksichtigung seiner Individualität, namentlich den Obersten im „Waisenhaus“, den Jakob Frieburg in der „Schweizerfamilie“, Kaiser Hadrian, König Franz in „Franziska von Foix“, den Wachtmeister in der „Uniform“, den Reisenden im „Bergsturz“, den Daniel u. a. Noch bleibt er unvergeßlich unter anderen Parthien als Augenarzt, als Dunois in „Agnes Sorel“, als Oreſt in Glucks „Iphigenia“, als Wasserträger, als Creori in der „Medea“ u. s. w. Auch war es V., der den verewigten Franz Schubert zuerst in die Kunstwelt einführte; sein seelenvoller Vortrag des Erlkönig bahnte dem noch ungekannten Jünger den Weg zur künftigen Celebrität. Vogl nahm ihn zu sich in die Wohnung, war sein treuer Führer, sein väterlicher Rathgeber bei allen, so sehr gelungenen, Erstlingsversuchen, und unbestritten die Grundursache, daß Schubert stets auf die Wahrheit des Ausdrucks, auf das Erfassen der Hauptempfindung, so wie auf richtige Accentuirung und makellose Declamation sein vorzüglichstes Augenmerk richtete. — d.

Vogler, Johann Caspar, geboren zu Haußen im Schwarzburgischen im Mai 1698, war Seb. Bach's Schüler, der ihn einmal für den größten Meister auf der Orgel erklärte, den er je gebildet habe. Dies Urtheil aus einem solchen Munde will sehr Viel sagen, und hätten auch Mattheson und Andere nicht sich beeifert, Voglers Ruhm zu verkünden durch alle Welt, so reichte dies eine Wort Bachs hin, seinen Namen in achtungsvollem Andenken zu behalten durch alle Zeiten. Von 1715 an war er Organist zu Stadt-Ilm; 1721 aber erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Hoforganist nach Weimar, dem er folgte. 1735 sollte er nach abgelegter Probe Organist an der Marktkirche zu Hannover werden, aber der Herzog von Weimar verweigerte ihm den Abschied, und ernannte ihn, um ihn für immer an Weimar zu fesseln, zum Bürgermeister. Als solcher starb er im Jahre 1765. Als Componist war er wenig thätig: 1737 gab er die beiden Choräle: „Schmücke dich o liebe Seele“ und „Mach's mit mir Gott nach Deiner Güt“ heraus, und eine Passionsmusik hinterließ er im Manuscript. Das ist Alles, was man in dieser Beziehung noch von ihm hat und weiß.

Vogler, Georg Jos. (Abt), geb. zu Würzburg 1749, war einer der speculativsten und scharfsinnigsten Tongelehrten, mit den ausgebreitetsten Kenntnissen aller Art ausgerüstet, ein großer Clavier- und noch größerer Orgelspieler, origineller und gründlicher Componist, rastloser Forscher im Gebiete der Tonkunst, nur nicht frei von Eigensinn, Pedanterie und mancherlei Seltsamkeiten, und daher in jeder Beziehung ein in der Geschichte der Tonkunst höchst merkwürdiger Mann. Sein Vater war ein Geigenmacher in Würzburg, und dadurch kam er mit vielen Tonkünstlern frühzeitig in Berührung. Dadurch entwickelte sich auch sein Talent frühzeitig, und obschon er nach dem Willen seines Vaters zu Würzburg Philosophie und zu Bamberg das öffentliche und canonische Recht studiren mußte, zeichnete er sich schon damals als Clavier- und Orgelspieler aus, und bekundete durch mehrere wohlgelungene Versuche seinen Beruf zum Componisten. Da nachher der Wunsch, in seinem Vaterlande eine Anstellung zu finden, nicht erfüllt ward, für den Augenblick auch nicht erfüllt werden konnte, ging er nach Mannheim, wo ihn der damalige Churfürst, Carl Theodor, gut aufnahm und ihn um 1773 nach Bologna schickte, um bei dem berühmten Pater Martini den Contrapunkt zu studiren, und den Kirchengesang in seiner wahren Würde kennen zu lernen. V. konnte aber Martini's System nicht mit seinen Grundsätzen vereinbaren, und so verließ er diese Schule bald wieder und ging nach Padua zu dem P. Valotti, um seine Studien zu vollenden, trieb nebenbei auch

Theologie. Im Jahre 1775 oder 1776 kehrte er nach Mannheim zurück, erhielt nun sofort daselbst die Direction der Capelle, und stiftete seine bekannte Tonschule, worin er öffentliche Vorlesungen über Musik hielt. Von 1780 an war er größtentheils auf Reisen durch Deutschland, Frankreich, Holland, Dänemark, Schweden, England, Spanien, ja selbst nach Griechenland und Afrika. Ueberall fand er als Orgelspieler Auszeichnung und Beifall, nur erregten die oft gar zu unkünstlerischen und prosaischen Tonmalereien, zu denen er sich im Ueberstreben nach Charakteristik verleiten ließ, und die ihm bei Einigen selbst den indeß unverdienten Anschein von Marktschreierei gaben, häufig Tadel und Mißbilligung. So kündigte er z. B. an, er werde ein Gewitter, eine Seeschlacht, den Einsturz der Mauern von Jericho, das Reisstampfen der Afrikaner u. d. m. auf der Orgel darstellen, was natürlich als geistesleere Aeußerlichkeiten die Musik nicht schildern kann. 1786 ward er in Stockholm als Königl. Capellmeister angestellt, was ihn jedoch keineswegs hinderte, seinen Hang zu Nachforschungen durch fortgesetzte Reisen zu befriedigen. 1790 reiste er nach London und ließ sich daselbst auf dem von ihm erfundenen Instrumente, Orchestrion (s. d.), hören. 1791 durchreiste er die Rheingegenden und Schwaben; 1792 ließ er sich in Hamburg auf der Orgel hören, und kehrte 1793 nach Stockholm zurück, woselbst er zwei Jahre lang Vorlesungen über die Harmonie hielt, und unter anderen auch die Oper „Gustav Adolph", welche er gleich nach der „Athalia" schon 1791 componirt hatte, von Neuem auf die Bühne brachte. Hierauf reiste er 1795 abermals nach Paris, kehrte aber bald zurück. 1799 verließ er Stockholm für immer mit einer lebenslänglichen Pension von 500 schwedischen Thalern; ging auf einige Zeit nach Kopenhagen, wo er seinen „Herrmann von Unna" aufs Theater brachte; verweilte während der Herausgabe seines Choralsystems einige Zeit in Altona, und kam 1800 nach Berlin, wo er mehrere Orgelconcerte gab, und die Orgel der Marienkirche nach seinem Simplificationssysteme einrichtete. 1801 ward er zu Prag als ordentlicher öffentlicher Lehrer der Tonkunst angestellt, und hielt eine Zeitlang öffentliche Vorlesungen über Musik. 1803 machte er eine Reise nach Wien, um dort eine Oper zu componiren. Als 1805 der Krieg ausbrach, begab er sich nach Baiern, und führte in München bei der Vermählungsfeier der dasigen Prinzessin seine große Oper „Castor und Pollux" auf. 1807 wandte er sich nach Frankfurt a. M. und in dessen Umgegend, und folgte endlich einer Einladung des Großherzogs von Hessen nach Darmstadt, wo der feurige Mann bis zu seinem, für die Tonkunst noch zu frühen, Tode 1814 verblieb, nachdem ihn der Großherzog als Hofcapellmeister angestellt und mit der Würde eines Geh. geistlichen Raths oder Abts und den Verdienstorden erster Classe bekleidet hatte. Von V's tiefem Erfindungsgeiste zeugt das schon genannte Orchestrion; sein Simplificationssystem bezweckte eine Vereinfachung der Orgel, indeß hat es vielen Tadel gefunden, obschon sich nicht leugnen läßt, daß V. nicht allein durch dieses System, sondern überhaupt durch seine Bemühungen und Forschungen im Orgelbau weit mehr Ordnung und systematischen Zusammenhang in diesen gebracht hat. Vor ihm beruhete meistens Alles nur auf Empirie, durch ihn erst ward der Orgelbau immer mehr in den Bereich wissenschaftlicher Forschung gezogen. In den einzelnen Artikeln über Orgel und Orgelbau ist angeführt, was Eigenthümliches und Neues er darin leistete. Auch in der Theorie der Harmonie hatte V. viele neue und eigenthümliche tiefe Gedanken. Es geht dies schon aus seinem Buche „Tonwissenschaft und Tonsetzkunst" hervor, das er 1776 zu Mannheim herausgab, noch mehr aber aus seiner „Organistenschule", seinem „Choralsystem", seinem

„Handbuch zur Harmonielehre", seinem „System für den Fugenbau", und seinen mannigfaltigen akustischen Aufsätzen. Dann war V. ein vortrefflicher Lehrer, der es vermochte, die Schüler für ihren Gegenstand zu begeistern. Winter, C. M. v. Weber, Meyerbeer, Poißl u. A. sind sämmtlich Schüler von ihm, und welche bedeutende Männer in der Welt der Tonkunst geworden! — Gottfried Weber wird irrig oft für seinen Schüler ausgegeben. Und endlich behauptet er auch als Componist einen bedeutenden Rang. Es kann hier nicht Aufgabe seyn, alle seine Werke dem Namen nach anzuführen; ihre Zahl ist sehr groß; die besten darunter sind und bleiben immer die Kirchensachen; dieselben sprechen ein sehr hohes, religiöses Gefühl aus, und sind voll des einfachsten aber schönsten Gesanges und eines unendlichen Reichthums an Harmonie. Kunstmäßige Behandlung des Satzes, seltene Kenntniß der Instrumente dienen überall dem Charakter, welchen er in seinen Tonstücken hervorbringen wollte, und so sind seine Messen, seine Opern, unter diesen außer den oben genannten besonders noch „Samori", so wie mehrere seiner Orchesterstücke, z. B. seine Sinfonien, fortwährend Meisterstücke ihrer Art. Gleichwohl — sollte man es glauben — ist dieser Mann, von dem C. M. v. Weber einst sagte:

„Vor dir verband sich so noch nie
das Wissen mit dem Genius" —

nur von Wenigen wirklich gekannt. Viele sprechen mit Achtung und Ehrfurcht den Namen Abt Vogler aus, aber gleichsam nur aus Tradition. Ein Theil staunt ihn an, sagt Weber in seinen hinterlassenen Schriften, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt oder vermag; der andere schimpft und schreit, weil er ihn nicht versteht und sich durch seine neuere Ansicht vom Monopol des unfehlbaren Contrapunkts und Generalbaß-Schlendrians verdrängt und zurecht gewiesen sieht. Vogler ist aber der Erste, der in der Musik rein systematisch zu Werke ging, und freilich dadurch in Vielem von den Ansichten anderer großer Meister verschieden wurde; aber Niemand giebt sich Mühe, sein System eigentlich kennen zu lernen.

Vogt, August, guter Hoboenvirtuos, um 1780 im Elsaß geboren, machte seine Studien im Conservatoir zu Paris, wo er 1800 auch den ersten Preis im Hoboenspiel erhielt, ward nachgehends im Orchester des Theatre Varietés daselbst angestellt, und ging um 1808 auf Reisen, zuerst durch Frankreich und die Niederlande, dann auch nach Deutschland. Er erwarb sich vielen Beifall. Nach Paris zurückgekehrt, scheint er eine Anstellung bei der großen Oper erhalten zu haben. Seit 1820 ohngefähr ist er vom öffentlichen Schauplatze als Virtuos abgetreten.

Voigt, Johann Georg Herrmann, geb. zu Osterwiek am 14ten Mai 1769, war der Sohn eines Stadtmusikus, der ihn aber nicht selbst bildete, sondern zu dem Zwecke 1776 dem damaligen Stadtmusikus Rose in Quedlinburg, seinem Großvater mütterlicher Seits, übergab. Dieser unterrichtete ihn bis 1780 mit allem Fleiße im Clavier- und Violinspiele. Nun starb sein Vater, und sein Stiefvater Hertzog, welchen er bald erhielt, fand für gut, ihn förmlich als Lehrling bei einem anderen Stadtmusikus unterzubringen. Doch schon nach einem Jahre nahm ihn sein Großvater wieder zu sich, und setzte den unterbrochenen Unterricht wie früher fort. Als nach 2 Jahren der alte brave Mann starb, übernahm V's Vetter, der Organist Rose in Quedlinburg, seine weitere Erziehung, und von diesem erhielt er auch die erste Anweisung im Generalbaße und in der Composition. Sein Lieblingsinstrument war das Violoncell, und er hatte es auch zu einer bedeutenden Fertigkeit darauf gebracht, ohne übrigens das Clavier u. die Violine darüber ver-

nachläßigt zu haben. 1788 ging er nach Leipzig, wo er bald eine Anstellung bei dem sog. großen Concerte erhielt. Im Jahre 1790 erhielt er einen Ruf als Schloßorganist nach Zeitz; doch kehrte er schon 1791 wieder nach Leipzig zurück, um den Organistendienst an der St. Peterskirche und die Stelle eines ersten Violoncellisten am großen Concert zu übernehmen, bis er 1802 als Organist an die Kirche St. Thomas befördert ward, als welcher er 1811 an der Auszehrung starb. Er hat viele hübsche Quartetten u. Sonaten für das Clavier, auch Trio's für Violine, Viola und Violoncell componirt; höher jedoch stand sein Ansehen als Virtuos auf dem Violoncell und der Orgel, welche beide Instrumente er auch mit einer wahren Meisterschaft zu behandeln verstand.

Voigt, Carl Ludwig, Sohn des vorhergehenden, Virtuos auf dem Violoncello, Componist für sein Instrument, und Mitglied des Concert- u. Theater-Orchesters zu Leipzig, wurde daselbst um's Jahr 1790 geboren, und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater. Da der junge V. bedeutendes Talent und große Neigung zum Violoncellspiel zeigte, auch ausgezeichneten Fleiß im Studium dieses Instruments bewies, so unterstützte ihn die Direction der Theater- und Concertmusik in Leipzig nach dem Tode seines Vaters, im Sommer des Jahres 1811, daß er ein halbes Jahr hindurch in Dresden unter der Leitung des berühmten Dotzauer seine höhere Ausbildung als Violoncellist fortsetzen konnte. Bei seiner Zurückkunft nach Leipzig fand man sein Spiel sehr vervollkommnet, und vorzüglich war sein Ton viel angenehmer und sangbarer geworden. Er überwand die gewiß keineswegs unbedeutenden Schwierigkeiten in Bernhard Romberg's Concert-Compositionen mit großer Geschicklichkeit, der jedoch in sehr schnellen und hohen Passagen noch die zur Anmuth nöthige Bestimmtheit und Feinheit des Ausdrucks mangelte. Demzufolge ward er als erster Violoncellist im Concert- und Theater-Orchester angestellt und wurde auch Mitunternehmer der Quartett-Unterhaltung in Leipzig, aus welchem Verein er jedoch zu Anfang des Jahrs 1831 wieder ausgetreten war; auch trat er seit dem Jahre 1826 nicht mehr öffentlich als Concertspieler auf. Er besitzt bedeutende Fertigkeit und einen sehr angenehmen Ton auf seinem Instrumente, spielt jedoch mit zu wenig Kraft und Seele. Seine bedeutendsten gestochenen Compositionen bestehen in einem Capriccio, einem Amusement, einer Polonaise, einem Potpourri und einer Fantasie für das Violoncello mit Begleitung von Violine, Bratsche, Violoncello und Contrabaß; einer Scene für das Violoncello mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Contrabaß; 2 Parthien Variationen für das Violoncello mit Begleitung von Flöte, Violine, Bratsche und Contrabaß; einem Divertimento für das Violoncello mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Contrabaß; 4 Duetts, 4 Sonaten, einem Potpourri und 3 Parthien Variationen für 2 Violoncello's; 6 Liedern mit Begleitung des Pianoforte. v. Wrzd.

Volckland, Franz, berühmter Orgelbauer aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Erfurt, und bauete unter anderen das 25stimmige Werk zu Mühlberg bei Erfurt, die 19stimmige Orgel zu Egstädt in derselben Gegend, die 27stimmige Orgel in dem ehemaligen Nonnenkloster zu Erfurt, die 18stimmige Orgel in der Thomaskirche daselbst, die Orgel zu Ollendorf bei Erfurt, die zu Zimmern mit 23 Stimmen, die zu Elxleben mit 28 Stimmen, und die zu Längwitz bei Rudolstadt mit 25 Stimmen.

Volckert, Franz, Organist an der Kirche des Schottenstiftes und Capellmeister am Theater in der Leopoldstadt zu Wien, ein sehr beliebter National-Volkstheater-Componist. Er hat für das genannte Theater über

hundert komische Operetten, Zauberopern, Pantomimen, Melodramen, Volksmährchen, Parodien, Possen u. dergl. componirt, von denen folgende den meisten Beifall erhalten haben: „Der Geisterseher" (1810); „Arlequin's Zaubereien oder Pierot als Uhrzeiger" (1811); „Der Zauberhut" (1812); „Herrmann, Germaniens Retter" (1813); „Die drei Wunderräthsel und die Zauberbrille, oder: Caspar, der lustige Scheerenschleifer" (1813); „Der betrogene Vormund" (1813); „Die Unterhaltung in der Ukraine" (1813); „Die Abenteuer auf der Schlangenburg" (1814); „Der siegende Amor" (1814); „Der Tyroler Caspar und seine Muhme Liesel, oder: die Räuber im Pusterthale" (1815); „Der Schiffbruch, oder Rettung zur rechten Zeit (1815); Verschiedene Musikstücke zu dem Schauspiele: Georg Koltschützky, der erste Kaffeesieder in Wien (1816); „Ernst, Graf von Gleichen" (1815); „Die schützende Juno, oder Harlekins Abentheuer im Feuer- und Wasserreiche" (1816); „Die Zerstörung der Phineas-Burg, oder die Cavalcade zu Fuß" (1816); „Das Thal der Gnomen (1816); „Der schöne Wiener Sperl, oder die Tischlerniederlage (1817); „Der Kampf mit der Riesenschlange, oder der Leuchtthurm auf der Rubineninsel" (1817); „Die Ausgewanderten" (1817); „Der Sturz des Ikarus" (1817); „Das Mädchen von Orleans" (1817); „Harlekin als Wespe" (1818); „Der Geist auf der Bastey (1819); „Der Fasching in Wien" (1820); „Der Kampf der Amazonen" (1820); „Marauterl, oder die 3 Räthsel" (1820); „Der Geist im Prater" (1821); „Der alte Geist in der neuen Welt (1821); „Zwei Güter und die Braut" (1821); „Der Eheteufel auf Reisen" (1821); „Die Perlenmuschel; oder Columbinens Rettung aus der Feuersbrunst" (1822); „Herr von Haushoch, der gefoppte Riese" (1823); „Die Zauberscheere, oder der Raub der Colombine" (1823); „Der wilde Mann im Prater" (1824); „Die Unterhaltung in der Herrschaftsküche (1825); „Felix und Gertrude" (1826); „Pygmalion, oder die Musen bei der Prüfung" (1827); „Der Ritter ohne Kopf" (1828). Lauter lustige Tonspiele, die der Menge immer Unterhaltung gewähren. v. Wrzd.

Volkmar, Tobias, ein würdiger Kirchencomponist, zuletzt Cantor u. Musikdirector an der Kreuzkirche zu Hirschberg, war am 18ten März 1678 zu Reichenstein geb., und erhielt den ersten Unterricht im Gesange bei dem dasigen Cantor Joh. Herrmann Reysing, und auf dem Claviere und anderen Instrumenten bei dem Organisten Christian Purrmann in Goldberg. Die Composition studirte er bei dem damals berühmten Musikdirector und Organisten Johann Krieger in Zittau, und machte solch' außerordentliche Fortschritte darin, daß er in Hirschberg allgemein nur der zweite Krieger genannt wurde. Sich auch wissenschaftlich mehr auszubilden lebte er drei Jahre zu Königsberg, wo er einen vollständigen philosophischen Cursus durchmachte, und dann kehrte er in seine Heimath zurück, bis er 1700 den Ruf als Organist nach Geibsdorf bei Lauban erhielt, und am 20ten Juli 1710 endlich in obiger Eigenschaft nach Hirschberg, wo er am 22ten April 1756 starb. Wir besitzen von ihm noch eine Menge trefflicher Kirchensachen, namentlich Motetten, Weihnachts- und Himmelfahrtsmusiken, Passionen, Hochzeitscantaten, gewöhnliche Kirchenlieder u. A. Die meisten seiner Vocalsachen sind vierstimmig mit verschiedener Instrumentalbegleitung gesetzt.

Volkslied. Vergl. zuvor den allgemeinen Art. Lied. Volkslieder sind nun insbesondere solche Lieder, welche ursprünglich vom Volke gesungen werden, daher allgemein bekannt sind und hauptsächlich nur durch mündliche Ueberlieferung und Volksgesang sich erhalten. Unter Volk ist nun aber hier nicht etwa blos der Pöbel zu verstehen, und unter jenen Liedern nicht etwa die Gassenhauer, wie sie der Pöbel auf den Gassen ab-

schreit, oder wie sie ein Bauer oder Schäfer, Handwerksbursche oder Knecht, eine Amme oder Kindsmagd u. dergl. Leute, in Anwandlung plumper Lust oder für ihren Geschäftskreis gedichtet haben, oder dichten könnten, sondern das Volk ist hier der seiner Nationalität treu gebliebene Theil eines Stammes, und seine Lieder sind Klänge und Weisen, die aus der Seele des Volksfreundes oder Volksdichters gedrungen sind und den für Natur und Volksthümlichkeit Empfänglichen so rühren, daß er des Dichters Empfindungen als die seinen sprechen läßt; denn die Tendenz eines Volksliedes ist vorzugsweise Aufforderung zur Erfüllung allgemeiner Menschenpflichten, der dann erst bisweilen auch die Stärkung in der Vollbringung unseres besonderen Berufs sich zugesellt. Daher ist eine Hauptverschiedenheit der Volkslieder auch die nach Gegenstand, Entstehung und Gelegenheit; andere hat man bei Volksfesten, andere bei Schmäußen, andere bei Tänzen; andere singen Bürger, andere Bauern, andere Jünglinge, andere Mädchen, andere der gemeine und wieder andere der gebildete Mann. Uebrigens würden wir den Begriff von Volksliedern zu weit ausdehnen, wollten wir z. B. die längeren oder kürzeren Sprüche der Zünfte oder Handwerksgrüße, die Kinderlieder, alle Trostlieder u. dergl. auch zu Volksliedern machen. Ein schöner und reicher Kranz froher und lebendiger Volkslieder findet sich in der offenen Natur, dem Aufenthalte der Hirten, Jäger und Fischer, in den Kreisen des arbeitenden und feiernden Landmannes, in den Reihen der Krieger, in den festlichen Versammlungen, deren Zweck die Feier großer Nationalangelegenheiten, die Erinnerung wichtiger Stiftungen, alterthümlicher Volksgebräuche u. dergl. ist. Manche rechnen auch die Kirchen- und religiösen oder geistlichen Lieder zu den Volksliedern, weil dieselben Eigenthum des Volkes seyen; indessen diese in ihrer eigentlichsten Bedeutung aufgefaßt, müssen jene doch aus deren Kreise geschieden werden, denn die Quelle wirklicher Volkslieder ist Geschichte, Sinn und Sitte der Völker. Daher muß denn auch der Inhalt eines Volksliedes durchaus nicht anstößig und seine Sprache leicht und fließend seyn. Strenge Anforderungen jedoch in Hinsicht sprachlicher wie prosodischer und formeller Correctheit können und dürfen an ein Volkslied nicht gemacht werden. Und daher endlich hat jedes einzelne Volk und jeder einzelne Volksstamm seine eigene, ihm eigenthümlich zugehörende Volkslieder. Ja bei vielen Nationen treffen wir zu Zeiten ganze Sängerclassen, die das Volk durch den Vortrag ihrer Lieder ergötzten, wie bei den Griechen die Rhapsoden (s. d.), bei den Skandinaviern die Skalden (s. d.), bei den keltischen Völkern die Barden (s. d.), in England die Menestrels (s. d.), in Frankreich die Troubadours und Jongleurs (s. d.). und in Deutschland die Minne- u. Meistersänger (s. d.) Wir haben in den besonderen Artikeln über die Musik der einzelnen Völker und Nationen auch jedesmal den eigenthümlichen Charakter ihrer Volkslieder und überhaupt Volksmusik angegeben, weshalb wir uns hier bei einer solchen speciellen Beschreibung nicht weiter aufzuhalten brauchen. Den Stempel der französischen Volkslieder liefert merkwürdiger Weise das eine, die sog. Marseillaise (s. d.) „Allons enfans" etc. — Die Hauptepoche für die Dichtung allgemein sentirter Volkslieder beginnt im Mittelalter und zwar von dem Zeitpunkte an, wo sich die Liebe zu dem Romantischen etwas zu mildern anfing, und nun die Dichtkunst sich fast ausschließlich auf das Volkslied beschränkte. Im 13ten und 14ten Jahrhunderte ward ein nur einigermaßen gefälliges und den Sinn des Volkes ansprechendes Lied sogleich in ganz Deutschland gesungen und gespielt. „In derselben Zeit", heißt es in der Limburger Chronik (vom J. 1350), „sang

man ein new Lied in deutschen Landen, das war gemein zu pfeifen und zu trommeten zu allen Freuden". Als besonders beliebter Volkslieder-Dichter galt damals ein aussätziger Barfußmönch am Mainstrom. „Was er sung", sagt jene Chronik, „das sungen alle Leute gern und alle Meister pfiffen und alle Spielleute führten den Gesang und das Gedicht". Volkslieder in dieser Bedeutung sind gleichsam Naturlaute, die daher das Wesentlichste eines Volkes, sein tiefstes Seyn aussprechen, und nicht blos Erzeugnisse eines Einzelnen. Sammlungen von Volksliedern veranstaltete man schon gegen Ende des 16ten Jahrhunderts: ein Beweis, wie unendlich beliebt der Volksgesang schon frühzeitig war. Der Capellmeister Rothius zu Altenburg gab bereits 1593 zwei Bände Volkslieder heraus. Gehaltvoller ist die Sammlung deutscher Volkslieder, mit einem Anhange flammländischer und französischer, nebst Melodien, welche Büsching und van der Hagen 1807 zu Berlin veranstalteten, und des „Knaben Wunderhorn" von Brentano und Arnim vom Jahre 1805. Görres gab 1817 „Altdeutsche Volks- und Meisterlieder" heraus. „Herders Volkslieder" hat Joh. Falk 1825 mit einer Einleitung neu herausgegeben. Mit dem dreißigjährigen Kriege erlosch die Liebe zu dieser Dichtungsart; die tiefen Wunden, welche derselbe in ziemlich alle deutschen Gauen schlug, machten den Gesang verstummen, denn sie benahmen dem Volke die Lust und den Muth zum Singen. In neuerer Zeit machten sich besonders einzelne Gesänge aus Opern und anderen größeren Musikstücken so beliebt, daß sie Volkslieder wurden, namentlich aus Weiße's und Schikaneders Opern, nach Hillers und Mozarts Composition, aus dem „Freischütz" von Weber u. a. Daß einzeln componirte Lieder in den Volksmund übergegangen wären, kam nur selten vor. Daher sind die gangbarsten und beliebtesten unter unsern jetzt gebräuchlichen Liedern meist nur alte. Unter den Sammlungen von neueren Volksliedern sind besonders nennenswerth: das „Mildheim'sche Liederbuch" von Becker, Hoppenstedt's „Volkslieder" mit Melodien, und Silcher's „deutsche Volkslieder". Letzterer besonders, der Musikdirector Silcher in Tübingen, hat sich sowohl um die Composition neuer als die Verbreitung schon vorhandener Volkslieder viel Verdienst erworben. Eine interessante Sammlung von Kretschmar ist im Beginnen. Viele von jenen Volksliedern, welche, auf einzelne Bogen gedruckt und unter allerhand Titeln dem Volke zu Kauf angeboten und auf diese Weise verbreitet werden, sind meistens Bänkelgesänge, geschmacklose Knittelverse, voll unanständiger Zweideutigkeiten, und daher nicht selten ein wahres Gift für Herz und Sitten. Einige der bekanntesten und zum Theil noch beliebtesten Volkslieder sind von Claudius, Gotter, Hölty, Miller, Overbeck, Schubart, Stampel, Usteri u. A. gedichtet, und die Melodie derselben von Ebers, Größel, Haydn, Harder, Hiller, Himmel, Hurka, Kranz, Hofmeister, Müller, Methfessel, Nägeli, Pfeiffer, Reichard, Schulze, J. Ph. E. Schulz, Schweizer, Zelter u. A. componirt, unter welche dann besonders auch der schon genannte Silcher noch gehört. Schätzbare Sammlungen von Volksliedern, meist in der Mundart des Volkes, sind die von Grübel in der nürnberger, die trefflichen von Hebel und die von Franz Fellner in der allemannischen, die von Schottky, Castelli und Seidl in der österreichischen, die von Henne und Hanfflinger in der luzerner Mundart, u. a. So hat man auch neulich Sammlungen von schottischen, irischen, schwedischen, lithauischen und anderen Volksliedern veranstaltet, und eine der reichsten und daher erwähnenswerthesten unter diesen gemischten Sammlungen in deutscher Uebersetzung ist die bei Köhler in Stuttgart erschienene sog. Volksharfe, der nur noch die Zugabe der Melodien fehlt, um wirklich vor

allen anderen ähnlichen Sammlungen einen bedeutenden Vorzug zu erlangen. Am reichsten an wirklich schönen Volksliedern ist unter allen Völkern Europa's der Russe. Man sehe den Artikel über Russische Musik. Hinsichtlich seiner artistischen Behandlung fällt natürlich das Volkslied wie jedes andere Lied in die allgemeine Cathegorie des Liedes, und es ist daher auch dort schon das Nöthige darüber bemerkt worden. k.

Völler, Johann Friedrich, s. Apollonion. Völler, der auch viele treffliche Clavierinstrumente aller Gattungen verfertigt hat, starb zu Cassel im Jahre 1835.

Vollkommene Consonanzen, s. Consonanz. — Vollkommener oder reiner Dreiklang, s. Dreiklang.

Volte, Name eines ganz und zwar längst veralteten Tanzes, der in die Cathegorie der Gaillarden gehörte, eigentlich nichts Anderes als eine muntere Gaillarde (s. d.), und dessen Melodie stets im Dreivierteltakte stand.

Volti (ital.) — wende um, dasselbe was das lat. verte, steht gewöhnlich am Ende einer Notenseite, und deutet an, daß das Stück nicht zu Ende ist, sondern der Spieler das Blatt umwenden soll. Ist gar kein Aufenthalt am Ende einer solchen Seite, so steht gemeiniglich volti subito (abg. v. s.), d. h. wende rasch oder plötzlich um. Da das Umwenden eines Notenblattes beim Spiel oft mit sehr empfindlicher Störung verbunden ist, da es nicht selten an Zeit dazu fehlt, so hat man auch wohl schon an eine Maschine gedacht, durch welche dieses Umwenden in gehöriger Schnelligkeit und Ordnung geschehen kann, ohne daß der Spieler weiter etwas dabei zu thun braucht, als durch einen Fußtritt die Maschine in Bewegung zu setzen. Der Name der Maschine ist ebenfalls Volti subito. Wer nähere Auskunft über dieselbe zu haben wünscht, lese die bei Brockhaus in Leipzig erscheinenden Blätter für literarische Unterhaltung von 1836 Nr. 304.

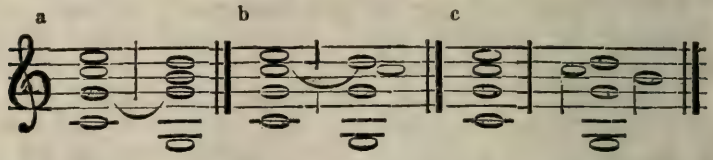
Volumier, Jean Baptiste, zuletzt Concertmeister am Königlich Polnischen Hofe zu Dresden, geboren in Frankreich, stand Anfangs, als er nach Deutschland kam, als Concert- und Tanzmeister am Berliner Hofe, und kam 1706 nach Dresden in obige Stelle, wo er am 7ten October 1728 starb. Von seinen Zeitgenossen wird er allgemein für einen sehr vorzüglichen Künstler ausgegeben; doch verstand er hauptsächlich nur französische Tonstücke vorzutragen, deren Styl damals noch sehr von dem der italienischen Musiker abwich. Daher auch sein Streit mit dem Sänger Senesino, dem er 1719 eine Arie in einer Oper von Lotti nicht gehörig zu accompagniren vermochte. Das Hauptinstrument V's war die Violine; Pissedel, sein College zu Dresden, soll ihn aber auf derselben noch übertroffen haben, namentlich im Accompagnement. Als Componist machte sich Volumier, der früher auch Tänzer gewesen war, nur durch einige wohlgelungene Ballete bekannt, die er jedoch auch nur eigens für den Wiener Hof geschrieben hatte.

Vorausnahme, s. Anticipation.

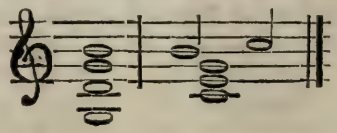
Vorbereitung. Vergl. zuvor die Art. Dissonanz und Vorhalt. Eine Dissonanz oder einen Vorhalt vorbereiten, heißt nun denjenigen Ton, welcher in einem Accorde als Dissonanz auftritt, in dem vorhergehenden Accorde als Consonanz hören lassen, und zwar auch in ein und derselben Stimme, in welcher derselbe als Dissonanz auftritt. Ist z. B. im Alte eines Accordes eine Dissonanz enthalten, so darf die Vorbereitung oder die Wahrnehmung jenes dissonirenden Tones als Consonanz im vorhergehenden Accorde, nicht etwa im Sopran oder Tenor, sondern sie muß ebenfalls im Alte geschehen. Das Weitere über diesen Gegenstand enthalten schon jene

angezogenen Artikel, auch welche Dissonanzen vorbereitet werden müssen, und welche ohne diese mildernde Einleitung, wie sich die Vorbereitung allenfalls noch nennen läßt, frei eintreten dürfen; und besagen die besonderen Artikel der einzelnen Dissonanzen eben sowohl, in welchem consonirenden Intervall die Vorbereitung einer jeden derselben, als in welchem die Auflösung geschieht. In der sog. strengen Schreibart sind die vorbereitenden Intervalle jedesmal an die dissonirenden gebunden; nicht immer ist dies aber der Fall in dem sog. freien Style. S. auch den folgenden Art.

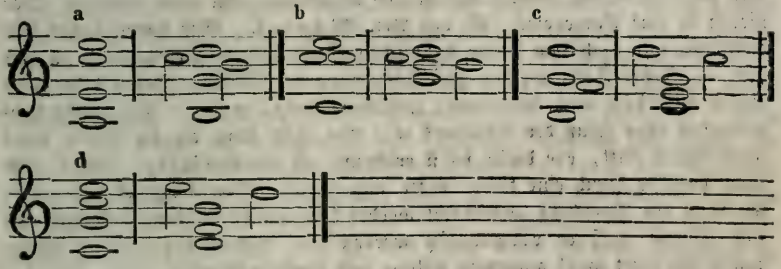
Vorhalt. Der Vorhalt ist die Hinüberziehung eines oder mehrerer Töne aus einem Accorde in einen anderen Accord, in dem dieser eine oder diese mehrere Töne nicht einheimisch sind. Wir sehen hier



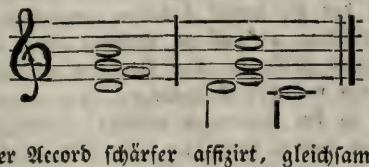
bei a zwei Accorde; der im ersten enthaltene Ton g ist im zweiten ebenfalls vorhanden, und sogar mit dem ersten g verbunden. Demungeachtet ist g kein Vorhalt, denn es gehört eben so wohl dem zweiten Accorde als dem ersten an. Bei b sollen dieselben Accorde erscheinen: c — e — g u. g — h — d. Allein die zweite Stimme hält ihr c aus dem ersten Accorde auch im zweiten fest, obgleich es zu diesem gar nicht gehört, gar nicht in ihm vorhanden ist. Hier haben wir einen Vorhalt. — Aus dieser Ableitung des Vorhalts ist auch sogleich sein Wesen und jede Bedingung seiner Anwendung klar; wir knüpfen alle Erläuterungen an den obigen Fall. — 1) Da c dem Accorde g — h — d fremd ist, so muß sein Erscheinen in ihm befremden, es muß der Vorhaltston mit dem Accorde, in welchem er auftritt, in Widerspruch treten; dies ist dem Begriff gemäß, und der Sinn eines Jeden bestätigt es sofort. — 2) Der fremde Ton würde im neuen Accorde unbegreiflich, widersinnig erscheinen, wüßten wir nicht, hätten wir nicht gehört, woher er gekommen, daß er ein Ueberbleibsel aus dem vorigen Accorde ist. Dieses Vorhandengewesenseyn erklärt uns sein Daseyn im fremden Accorde und versöhnt uns dadurch mit diesem Daseyn; daher heißt es die Vorbereitung des Vorhalts. — 3) Gleichwohl besteht der Widerspruch fort; der zweite Accord (bei b) ist durch den fremden Ton gestört und muß versöhnt werden. Dies geschieht, indem die vorhaltende Stimme, wie wir bei c sehen, ihren fremden Ton aufgiebt und dafür den accordeigenen Ton nimmt, den sie gleich von Anfang an hätte nehmen sollen, also daß sie in obigem Falle von c nach h geht und damit in die Harmonie g — h — d eintritt. Dies nennt man die Auflösung des Vorhalts; sie gewährt die letzte und genügendste Aussöhnung mit dem vorherigen Widerspruch zwischen Vorhalt und Accord, indem sie ihn aufhebt und thatsächlich erklärt. — 4) Wir haben im obigen Falle c einen Vorhaltston gesehen, der über dem Accordtone liegt und sich in demselben auflöset, indem er zu ihm hinabgeht. Sollte nicht auch das umgekehrte möglich seyn? Hier



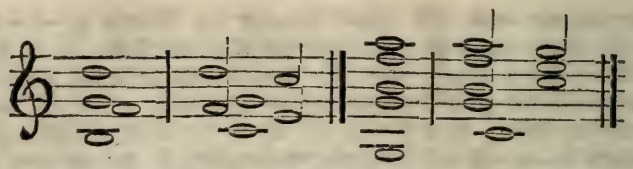
sehen wir es vor uns. Es folgen einander die Akkorde g — h — d und c — e — g. Allein aus dem ersten derselben bleibt ein Ton, h, in den folgenden Accord hinein liegen, wird also Vorhalt, und löset sich in denjenigen Ton auf (in c), der gleich Anfangs mit der Harmonie c — e — g hätte erwartet werden sollen. Auch hier ist also ein Widerspruch vorhanden zwischen dem Accorde c — e — g und dem ihm fremden Ton h, der aus dem vorigen Accorde stehen geblieben; auch hier ist die fremde Erscheinung durch Vorbereitung und Auflösung vermittelt und mit der Harmonie ausgesöhnt. Gleichwohl wird man diese Art von Vorhalten herber finden, als die erstere; wahrscheinlich weil die aufwärts gehende Auflösung weniger mild und beruhigend, also weniger ihrem Zwecke entsprechend ist (A. B. Marx Compositionslehre Th. I. S. 18 u. 233) als die abwärts gehende. Wir nennen die ersteren Vorhalte Vorhalte von oben, die letzteren Vorhalte von unten. — 5) Es ist uns schon bemerklich geworden, daß der Vorhaltston im Widerspruche steht mit dem Accorde, in dem er fremd auftritt. Genauer angesehen ist dieser Widerspruch am schärfsten zwischen dem Vorhaltston und dem durch ihn von seiner Stelle verdrängten oder vielmehr zurückgehaltenen Tone, z. B. oben bei b u. c zwischen dem Vorhalt c und dem durch ihn zurückgedrängten Accordtone h. Hieraus folgt, daß man nicht ohne Herbigkeit den Vorhalt und den zurückgedrängten Ton zugleich hören lassen kann, und daß das Widergefühl den höchsten Grad erreicht, wenn beide dicht neben einander erscheinen. Ersteres sehen wir hier



bei a, letzteres bei b vor uns. Nur der Vorhalt der Octave über dem gleichzeitig eintretenden Grundtone, wie bei c, ist unverletzend; auch die Stellung beider Widerspruchs-Elemente in die von einander entfernten Außenstimmen, wie bei d, mildert das Herbe des Widerspruchs. — 6) Hiervon abgesehen, kann jedes Intervall eines Accordes zum Vorhalt im anderen Accorde, und jedes Intervall des letzteren durch einen Vorhalt zurückgehalten werden, wofern nur die Bedingungen der Vorbereitung und Auflösung sich erfüllen lassen. Auch der Grundton eines Accordes kann durch einen Vorhalt zurückgehalten werden, z. B.



nur daß dadurch der Accord schärfer affizirt, gleichsam in seinem Grunde wankend erscheint. Es können daher — 7) auch in jeder Stimme Vorhalte erscheinen (hier z. B. war ein Vorhalt in der Unterstimme, oben bei a u. b in der zweiten, bei c u. d in der Oberstimme) folglich auch — 8) in zwei und mehr Stimmen zugleich, und von oben und unten zugleich.



Dies sind die Grundverhältnisse der Vorhalte. Von ihnen kann in mannigfacher Hinsicht abgewichen werden. Man kann die Vorbereitung ganz unterlassen, oder in eine andere Stimme legen, man kann die Auflösung durch einen dazwischen geschobenen harmonischen Beiton u. s. w. verzögern oder auf einen dritten Accord verlegen, und was dergl. mehr. Dies alles erklärt sich aus dem Grunde der Vorbereitung und Auflösung, welcher kein anderer ist, als die Versöhnung des durch den Vorhalt angestifteten Widerspruchs, der man aber begreiflicher Weise mehr oder weniger entsagen kann. Hierüber, wie über den Gebrauch der Vorhalte s. das angeführte Werk.

ABM.

Vorsänger, dasselbe was **Cantor** und **Concertist** (s. d.). Bei den Israeliten heißen diejenigen Kirchendiener, welche bei den Christen das Cantorat versehen, durchgängig Vorsänger.

Vorschlag, ital. **Appoggiatura**, franz. **Porte de voix**, eine der bekanntesten Manieren, welche gebraucht wird, irgend einen einfachen Melodienton zu verzieren. Der Vorschlag ist also eine musikalische Manier, und fällt hinsichtlich seiner künstlerischen Bedeutung mit allen übrigen Manieren in eine Cathegorie. S. den Art. **Manier**. Wir haben daher hier denselben nur noch von seiner technischen Seite aus in Betrachtung zu ziehen. — Jeder Ton, welcher zur Verzierung der Melodie, deren besonderer Zweck außerdem noch seyn kann: Zusammenhang, größerer Reiz, mehr Lebhaftigkeit oder Fluß des Gesanges ꝛc., eine Zeit lang an die Stelle eines Haupttones tritt, ehe dieser selbst erscheint, ist ein Vorschlag. Gewöhnlich wird derselbe durch eine kleine Note angedeutet. Nun frägt es sich aber: wo kann ein Vorschlag angebracht werden? 2) welche Geltung bekommt er? und 3) wie muß er vorgetragen werden? — Betreff der **ersten** Frage lassen sich nicht wohl allgemein gültige und specielle Regeln geben. Darüber muß der Geschmack eines Componisten entscheiden. Als wohl gemeinte und leise Andeutungen mag man annehmen, daß sich da am schicklichsten Vorschläge anbringen lassen, wo nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange folgt, die auf einen guten Takttheil fällt und ein consonirendes Intervall ist; ferner zwischen einer absteigenden Terz, besonders vor dem sog. Schlußtriller eines Abschnittes; vor der Schlußnote ganzer und halber Tonschlüsse; vor Fermaten u. s. w. Dies möchten ohngefähr die gewöhnlichsten Fälle seyn, wo sich allemal ein Vorschlag anbringen läßt. Natürlich giebt es deren noch viele andere, doch lassen ohnmöglich sich dieselben näher bestimmen, und — wie gesagt — muß der Geschmack darüber entscheiden. Von nicht guter Wirkung ist ein Vorschlag allemal zu Anfange eines Tonstücks, vor der ersten Note nach einem größeren oder kleineren musikalischen Ruhepunkte, nach einer Pause, vor manchen Dissonanzen, und wenn nothwendig durch den V. eine Härte in der Harmonie entsteht. Hinsichtlich der **zweiten** Frage sind wir besser daran, denn hier lassen sich allerdings ganz bestimmte Regeln aufstellen. Zunächst ist in der Beziehung zu merken, daß alle Vorschläge, ohne Ausnahme, in die Zeit der folgenden Hauptnote fallen, also dieser so viel an ihrem Zeitwerthe nehmen, als sie zu ihrer Ausführung bedürfen. Diese selbst ist dann hinsichtlich der Dauer verschieden. Es giebt

nämlich zweierlei Arten von Vorschlägen, sog. lange oder veränderlich lange, und kurze oder unveränderlich kurze. Der Zusatz veränderlich und unveränderlich kommt daher, weil jene langen Vorschläge veränderlich oder verschieden sind in ihrer Dauer, diese kurzen aber immer dieselbe Zeitdauer haben, d. h. stets so kurz als möglich angegeben werden, weshalb sie auch wohl Zwickvorschläge heißen. Die verschiedene Dauer eines langen V's ist eine dreifache: vor einer Note, welche sich in zwei gleiche Theile theilen läßt, bekommt der lange V. die halbe Geltung der Hauptnote; vor einer dreitheiligen Note, also vor jeder Note mit einem Punkte neben sich, bekommt der lange V. die volle Geltung der Hauptnote und dieser bleibt nur noch der Werth des Punktes; und vor einer Note endlich, an welche noch eine gleich hohe durch einen Bogen gebunden ist, bekommt der V. ebenfalls die volle Geltung der Hauptnote, und diese den Werth der daran gebundenen Note. Ob ein Vorschlag von unten oder von oben geschieht, weit oder nah entfernt von der Hauptnote liegt, eine Secunde, Quarte oder Sexte oder Septime von diesem ausmacht, thut bei allem dem nichts zur Sache, und hat höchstens nur darauf Einfluß, ob überhaupt der Zweck des V's dadurch erreicht wird. Die dritte Frage, wie ein V. vorgetragen werden muß, läßt sich am kürzesten mit folgenden drei Hauptpunkten beantworten: jeder lange V. muß stärker angegeben werden als sein Hauptton, indem er mit Beginn der Zeit dieses eintritt, und also demselben auch den eigentlichen Accent abnimmt; ferner: jeder Vorschlag muß an seinen Haupton angeschleift werden, er mag mit diesem durch eine sog. Ligatur, einem Bogen, verbunden seyn oder nicht; und die kurzen V. endlich geben der Hauptnote einen noch größeren, stärkeren Accent, als diese für sich eigentlich besitzt, und müssen daher so leicht als es irgend nur die Deutlichkeit zuläßt, vorgetragen werden. Nun jedoch kommt es noch darauf an, woran wir einen kurzen und woran wir einen langen V. erkennen. Neuerer Zeit pflegt man die kurzen V. gewöhnlich nur durch einen Querstrich durch den Fuß oder Hals der kleinen Note zu bezeichnen; allein immer geschieht dies nicht, und in älteren Notenwerken trifft man eine solche Bezeichnungsweise gar nicht. Daher ist es nothwendig, auch für diese Fälle einen sicheren Maaßstab zu haben. Es wird hinreichen, wenn wir solchen für blos eine Gattung von Vorschlägen geben, und zwar für die kurze, denn wo ein V. nicht kurz ist, muß er natürlich ein langer seyn. Und kurz ist nun ein V. in allen folgenden Fällen: vor einer Note, die sich mehrere Male unmittelbar nach einander wiederholt; vor einer Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen; vor kurz abzustoßenden oder sog. stockirten Tönen; zwischen zwei Hauptnoten, die einen Sprung oder großes Intervall ausmachen; zu Anfange eines Tonstücks oder einer Periode, auch nach Pausen; vor Rückungen oder synkopirten Noten; vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung; meistens auch vor Noten, nach welchen ein Ruhepunkt oder Einschnitt folgt, besonders wenn durch einen langen V. hier eine Monotonie entstände; wenn die Melodie oder der Gesang eine Stufe steigt und dann wieder um eben so viel fällt; vor mehreren auf- u. absteigenden geschleiften Secunden; zwischen Terzen im Absteigen; vor zweigliederigen Figuren; vor Triolen und anderen dreigliederigen Figuren; vor einer Note, nach welcher zwei um die Hälfte kürzere folgen; wenn die Vorschlagsnote oder der Vorschlagston nicht zu der Tonart gehört, in welcher die Modulation sich eben befindet; und endlich meistens alle V., die weiter als um eine Secunde von der Hauptnote entfernt sind, also eine Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder noch ein größeres Intervall zu derselben ausmachen, namentlich wenn der V.

von unten geschieht. In allen diesen Fällen sind die V. in der Regel kurz, sonst sind sie lang. Bezeichnet werden alle Vorschläge durch kleine Noten; die langen sind meistens kleine Achtelnoten, die kurzen Zweiunddreißigstel- oder noch kürzere Noten, oder Achtel mit einem Querstrich durch den Fuß.

Vorsetzbrett, ist dasjenige Stück Brett, welches über der Claviatur der Orgel oder zwischen den verschiedenen Clavieren derselben senkrecht eingeschoben oder angeschraubt wird, und verhindert, daß man die Abstrakte sieht oder diese beschädigen ꝛc. kann. Auch die übrigen Clavierinstrumente haben ein oft vielfach verziertes Vorsetzbrett über den Tasten, das die innere Struktur verbirgt, aber auch weggenommen werden kann, wenn man zu dieser gelangen will. — g.

Vorspiel, s. Praeludium.

Vorspieler, eigentlich dasselbe was Concertmeister (s. d.); in manchen Capellen oder Orchestern hat man aber auch wohl eigene Vorspieler, d. h. eigens dazu bestimmte Musiker bei den vornehmsten Stimmen, welche, im Falle andere Mitglieder der Capelle einen Satz oder eine Stelle in ihren Stimmen nicht richtig vortragen, auf Auffordern des Dirigenten diesen den Satz vorspielen müssen, damit sie nun denselben richtig nachspielen können. Natürlich werden dazu jederzeit die besten und fertigsten Spieler der Capelle ausgewählt. a.

Vortrag. Was in der artikulirten Sprache, der Rede und Poesie, die Declamation, das ist in der unartikulirten, der Musik, der Vortrag, d. h. die Versinnlichung einer musikalischen Dichtung durch wirklich hörbare Töne. Nach dem, was in den Artikeln Darstellung, Declamation, Acteur, Bühnensänger, Begeisterung, Fantasie, Ausdruck, Virtuos, Auf- und Ausführung, Gefühl und den dahin gehörigen schon darüber sowohl im Ganzen als im Einzelnen gesagt wurde, und was wir zu vergleichen bitten, bleibt für uns nur noch, den großen und in jeder Beziehung sehr wichtigen Gegenstand von seiner mehr praktischen Seite zu betrachten, übrig. Gut ist der Vortrag eines Tonstücks allemal, wenn der darin herrschende Charakter, und zwar von jeder einzelsten Stelle, auf das Vollkommenste dadurch ausgedrückt, und somit wirklich die Musik zu einer Sprache der Empfindung, einer Sprache der Seele wird. Darauf kommt sehr Viel an: alle Wirkung eines Tonstücks hängt besonders ab von der Art und Weise, wie es vorgetragen wird. Das an sich schönste, hinsichtlich seiner poetischen Anlage und Ausführung gelungenste Tonwerk kann durch einen schlechten Vortrag total verloren gehen in seiner Wirkung, während ein nur mittelmäßiges Werk wieder durch einen guten Vortrag den glänzendsten Erfolg hat und das größte Glück macht. Hiezu, zu einem solchen guten Vortrage, gehört nun zunächst im Allgemeinen: eine vollkommen richtige Ausführung, welche wieder die größte Fertigkeit im Spiel oder Gesange, Sicherheit im Takte, Kenntniß vom Generalbasse und Kenntniß von dem vorzutragenden Tonstücke selbst nothwendig voraussetzt; dann gehört dazu die größte Deutlichkeit in der Ausführung und Präcision in der Beobachtung und Befolgung der vorhandenen artistischen Zeichen und Vorschriften; Ausdruck des herrschenden Charakters; Geschmack und tiefes Gefühl. Von den letzten drei Dingen ist bereits in den oben angezogenen Art. ausführlich geredet worden, halten wir uns daher hier vornehmlich nur an die ersten beiden, welche auch das eigentlich Praktische des Vortrags ausmachen. — Die Ausführung ist richtig, wenn man in Rücksicht auf das Mechanische Alles ohne Fehler spielt oder singt. Wer die Noten und Pau-

sen nicht streng nach ihrer Geltung eintheilt, falsch intonirt, Töne ausläßt, wer Töne stoßt, welche gebunden werden sollen und umgekehrt, die einzelnen Vorzeichnungen nicht befolgt u. s. w., hat keine richtige Ausführung des Tonstücks. Allerdings bestehen die Hauptverdienste eines ausübenden Tonkünstlers nicht blos im fertigen Spielen oder Singen, aber die größte Fertigkeit ist doch stets ein nothwendiges Mittel, sich die übrigen ungleich größeren Verdienste zu erwerben (s. Virtuos). Kenntniß des Generalbasses ist nothwendig zum guten Vortrage, weil unter anderen verschiedene Regeln von den Vorschlägen und Manieren, überhaupt Verzierungen, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bei con- und dissonirenden Accorden, von der Accentuation gewisser Töne ꝛc. ohne diese Kenntniß gar nicht befolgt werden können. Schreiber dieses möchte die Behauptung aufstellen, daß kein Virtuos, kein Sänger im Stande ist, ein Tonstück geschmackvoll und richtig vorzutragen, namentlich dasselbe mit allerhand passenden Manieren auszuschmücken, der nicht wenigstens einige harmonische Kenntnisse hat (s. Manier). — Die Deutlichkeit des Vortrags hängt vornehmlich ab: von der mechanischen Ausführung selbst, von dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten, also der Accentuation, und von der richtigen Interpunction. Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man selbst bei dem schnellsten Tempo und den kürzesten Noten jeden schwach oder stark angegebenen Ton immer bestimmt und klar wahrnimmt. Undeutlich spielen oder singen daher alle Diejenigen, welche Töne so zu sagen verschlucken, nicht jeden Ton gesondert und einzeln wahrnehmbar angeben, und auch nicht in dem gehörigen, ihm zukommenden Grade der Stärke und Schwäche u. s. w. Das ist das, was man gewöhnlich die Rundung des Vortrags nennt. S. im Uebrigen den Art. Deutlichkeit und die dort angezogenen, worunter namentlich die Art. Accent u. Crescendo. Sehr wichtig ist betreff der Deutlichkeit des Vortrags auch die Interpunktion. Wie z. B. die Worte: „Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen" einen ganz verschiedenen Sinn haben können, je nachdem das Komma hinter Leben, oder hinter nicht, oder auch hinter nur steht, so verhält es sich auch in der Musik mit den einzelnen Sätzen und Perioden. Jeder musikalische Satz oder jede Periode drückt einen vollständigen, zusammenhängenden Sinn aus; daher muß denn ein jeder solcher Satz auch völlig zusammenhängend vorgetragen, und müssen die verschiedenen auf einander folgenden Sätze gehörigermaßen von einander getrennt werden. Was Sätze, Perioden, Abschnitte ꝛc. in der Musik sind, lehren die eigenen Artikel. Bemerkbar im Vortrage wird deren Anfang und Schluß immer dadurch gemacht, daß die erste Note stets einen etwas schweren Accent erhält und am Ende eine nach Umständen mögliche Pause eintritt. Man vergl. hier auch Schilling's Aesthetik der Tonkunst Thl. 2 S. 177. Ueber den Charakter der verschiedenen Musikstücke, welcher bei dem Vortrage streng in's Auge zu fassen ist, sehe man die einzelne Artikel derselben. In Absicht auf die Verschiedenheit des Charakters und Styls derselben theilt man den Vortrag auch im Allgemeinen wohl ein in einen schweren und leichten. Schwer heißt der Vortrag, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit angegeben, und seine völlige Dauer hindurch ausgehalten wird. Was unter leichtem Vortrage zu verstehen, ergiebt sich daraus von selbst: das Gegentheil. Zur Vermeidung von Mißverständnissen muß jedoch dabei noch bemerkt werden, daß sich die Ausdrücke schwer und leicht, überhaupt genommen, mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und Schwäche derselben beziehen, denn in manchen Fällen, z. B. in einem Allegro vivo, Scherzando u. s. w. muß der

B. zwar ein ziemlich leichter, dabei aber doch auch meist starker seyn, und ein Addagio con tenerezza oder dergleichen Tonstück verlangt einen schweren Vortrag, aber weniger starke als schwache Accentuation der Töne. In den Artikeln der einzelnen Vortragsbezeichnungen, bestehen sie in einzelnen Wörtern, Worten oder Zeichen, deren sich die Componisten bedienen, ist hinlänglich erklärt worden, was dieselben für eine Bedeutung haben und wie sie zu verstehen sind. Welcher Mittel und Zeichen sich nun aber die Componisten auch bedienen, um den Vortrag ihrer Dichtungen sowohl im Ganzen als in ihren einzelnen Stellen bestimmt anzudeuten, und so sich einer richtigen und guten Versinnlichung ihrer Tonpoesien zum Voraus zu vergewissern, ist ein guter Vortrag doch mehr das Werk des Gefühls als der Wissenschaft. Wie der Componist muß auch der Virtuos oder ausübende Tonkünstler überhaupt ein Künstler seyn (s. Kunst), muß in jedem Augenblicke erscheinen als Offenbarer eines Inneren; wo er das nicht ist, wird auch die größte, glänzendste Mechanik Nichts wirken, und für die Sprache der Psyche läßt sich kein Wörterbuch geben.

Vorzeichnung, s. Versetzungszeichen. Ihren Grund hat die Vorzeichnung in der Natur der Tonleiter und in dem Umstande, daß sich auf jeder Stufe der Octave eine eigene Tonleiter bilden läßt. S. Tonart und Tonleiter. Die Vorzeichnung der einzelnen Tonarten ist in den besonderen Artikeln derselben angegeben worden.

Vossius (eigentlich Vos oder Voß, Isaak, s. Literatur (im Nachtrage).

Vox (lat.) — Stimme (s. d.). — Vox humana (Menschenstimme), ist auch ein Orgelregister, das zum Schnarr- oder Zungenwerke gehört, wodurch der Ton der Menschenstimme nachgeahmt werden soll, und das meist zu 8′ disponirt wird. Der Ton dieses Registers kann bei guter Bearbeitung der Pfeifen von außerordentlich angenehmer Wirkung seyn; er ist sanfter als der Ton irgend eines anderen Schnarrwerks in der Orgel. Gewöhnlich reicht das Register nicht durch das ganze Manual, sondern nur von dem kleinen g bis zum dreigestr. c. Die Stahlharmonica, das Aeolodicon und dergl. Instrumente haben hinsichtlich ihrer Tonfarbe viel Aehnlichkeit mit diesem Register.

Vrugt, (Vorname?), ein holländischer Sänger, geb. 1799, war Anfangs Kaufmann und nur Dilettant, da er aber einen bedeutenden Bankerott machte, mußte er die herrliche Kunstanlage, womit ihn die Natur ausgestattet hatte, zu seinem Erwerb anwenden. Er trat als Sänger auf und erhielt den stürmischesten Beifall. Seine Gläubiger führten ihn hierauf in den holländischen Städten umher, wo er Concerte geben mußte, und sie an der Casse saßen. Er bekam nur das Nothwendigste zu seinem Unterhalte; doch waren die Einnahmen so außerordentlich, daß er durch Deckung aller Schulden sich der sehr lästigen Gesellschafter bald entledigen konnte. Das war im Jahre 1832, und hierauf nun trat er eine große Reise durch Europa an. Viel Aufsehen machte er in Deutschland und Rußland, doch hauptsächlich nur durch seine äußerst wohlthuende, schöne, weich anschmiegende Tenorstimme, und seine in Wahrheit erstaunenswürdige Kehlfertigkeit, weniger durch seinen Vortrag, der sehr manierirt erschien und oftmals bis zur Carricatur überladen war. Wo er sich in diesem Augenblicke (1838) aufhält, ist uns nicht bekannt.

Vuert, Giaches, s. Waert.

Vuillaert, s. Willaert.

Vulpius, Melchior, berühmter Contrapunktist des 16ten u. 17ten Jahrhunderts, war geboren zu Wasungen bei Henneberg um 1560, und um 1600 als Cantor zu Weimar angestellt. Er schrieb viele 4- und 5stimmige Choräle; andere geistliche Lieder für 5 bis 8 Stimmen, die in mehreren Theilen erschienen; lateinische Hochzeitsstücke; eine Passion nach den vier Evangelien ohne Instrumentalbegleitung, und Musicae compendium latino-germanicum; gab auch ein vollständiges Choralbuch heraus, und von den Chorälen, welche darin enthalten sind und von seiner Composition herrühren, werden jetzt noch gesungen: „Jesu Leiden, Pein und Tod", und „Weltlich Ehr, Zeit und Gut". Sein Todesjahr muß in die Zeit um 1625 fallen, da das letzte von ihm noch bekannte Werk, ein Theil der geistlichen Lieder, im Jahr 1621 erschien.

W.

Wach, Carl Gottfried Wilhelm, geboren zu Löbau in der Oberlausitz am 16ten September 1755, brachte es auf der Schule daselbst schon im Gesange, Clavier-, Violin- und Flötenspiele so weit, daß er nach Ableben seines Lehrers, des Cantors Zier, die Direction der Kirchenmusik übernehmen, und gegen ein Jahr lang, bis das Cantorat wieder besetzt war, fortführen konnte. 1777 bezog er die Universität Leipzig und studirte 3 Jahre lang die Rechte, übte dabei aber stets fleißig Musik, um so mehr, als er durch Unterricht in derselben vornehmlich sich die Mittel zu seinem Unterhalte erwerben mußte, da seine unbemittelten Eltern ihn wenig oder gar nicht unterstützen konnten. Das steigerte natürlich auch seine Liebe zur Kunst, und als er den academischen Curs vollendet hatte, beschloß er, die Musik ganz zu seinem Berufe zu wählen. Er hatte Gelegenheit gefunden, auch auf dem Violoncell und Contrabaß sich Fertigkeit zu erwerben, besonders auf dem letzteren Instrumente galt er für einen der größten Meister Deutschlands, und erhielt eine Anstellung in dem Kirchen- und Theaterorchester, später auch bei dem sog. großen Concerte zu Leipzig. Nun studirte er für sich auch den Satz, und fing an, für kleinere Zirkel Opern, Oratorien und andere größere Musikwerke fünf-, sechs- und siebenstimmig zu arrangiren. Im Ganzen hat er wohl 40 solcher Werke auf diese Weise kleineren musikalischen Vereinen zugänglich gemacht, und sich dadurch den Dank vieler Musikfreunde verdient. 1804 machte er eine Reise nach Holland, wohin er früher einmal einen Ruf erhalten, aber ausgeschlagen hatte; 1805 war er in Berlin. Von da nach Leipzig zurückgekehrt erhielt er von dem Magistrate der Stadt Leipzig die Zusicherung eines lebenslänglichen Gehalts mit freier Wohnung. Er war auch eines der würdigsten Mitglieder des Leipziger Orchesters. In dem Arrangement größerer Tonwerke fuhr er stets eifrig fort; einige von seinen Arbeiten dieser Art sind auch gedruckt worden, darunter Weigls „Schweizerfamilie" und Haydn's „sieben Worte". Er starb zu Leipzig am 28ten Januar 1833. Die Mitglieder des Concerts dort feierten sein Andenken als des eines um ihre Anstalt hochverdienten Mannes.

Waelrant, Hubert, ein berühmter niederländischer Componist des 16ten Jahrhunderts, geb. 1517, lebte auch eine Zeit lang in Italien, und war der Erste, der das Beschwerliche und die Unzulänglichkeit der sechs

Guidonischen Sylben zur Solmisation erkannte, und daher denselben noch die siebente (si) zusetzte, auch die Bobisation oder Bocedisation (s. d. und Solmisation) erfand. Er starb zu Antwerpen am 19ten Nov. 1595 und ward in der Marienkirche daselbst begraben. Von seinen Compositionen existiren noch 3- u. 4stimmige s. g. Neapolitanische Lieder, 4- bis 8stimmige „Symphonia Angelica", 5stimmige Madrigale und französische Gesänge u. s. w. Einige davon werden namentlich noch auf der Münchener Bibliothek aufbewahrt. †.

Waert oder Buert, Giaches di, niederländischer Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, blühete besonders um die Mitte desselben, und lebte zu Antwerpen. Die Nachrichten über ihn in den verschiedenen Geschichtswerken sind höchst widersprechend; selbst seinen Namen trifft man nicht einmal immer richtig angegeben, bald heißt er Jacob Baet, bald de Wert, bald Baedl, bald noch anders. Waert war sein wirklicher Name, die Franzosen nur nannten ihn oft auch Buert. Er schrieb viele Motetten, Messen und Magnificate, auch Madrigale, meist für 5 Stimmen. In den Jahren von 1560 bis noch 1599 sind mehrere Sammlungen davon gedruckt worden, die jetzt blos noch auf Bibliotheken zerstreut liegen. Die zahlreichste Sammlung von Werken dieses alten Tonmeisters besitzt in Deutschland die Münchener Bibliothek, wo man namentlich noch mehrere Messen, Madrigale und Motetten antrifft.

Wagbalken, in Pianoforte's und anderen Clavierinstrumenten derjenige Balken, der unter der Claviatur hinläuft, und auf welchem die Tasten, an kleine Stiften angehängt, ruhen. Der Name Wagbalken kommt daher, weil die Tasten, wenn sie angeschlagen werden, auf diesem Balken sich gleichsam wiegen, indem sie vorn nieder, hinten aber in die Höhe gehen. Die Orgel hat natürlich keinen Wagbalken, weil deren Tasten hinten fest liegen und nur vorn sich niederdrücken lassen, um durch die Abstrakte ꝛc. die Ventile aufzuziehen. — g.

Wagenseil, Georg Christoph, geboren zu Wien 1688, k. k. Cammercomponist, Musikmeister der Kaiserin Maria Theresia, und später der jüngeren Erzherzoginnen, wofür er bis in sein hohes Alter, welches über 92 Jahre hinaus reichte, einen jährlichen Gnadengehalt von 1500 Gulden bezog. Sein Lehrer war der berühmte Obercapellmeister Fux gewesen, und er machte diesem wahrlich keine Schande; allgemein galt er für einen ausgezeichneten, geistreichen Tonsetzer, was viele handschriftliche Werke: Sinfonien, Trio's, Clavier-Sonaten, Divertimento, Concerte, Arien, das Oratorium „Gioas, Rè di Giuda", u. a. nach competenten Kennerurtheilen bezeugen. Im letzten Lebensdecennium lähmte ihm die Gicht drei Finger an der linken Hand, und durch krampfhaftes Zusammenziehen der Sehnen die ganze rechte Seite, ohne jedoch in den gewohnten artistischen Beschäftigungen eine Störung bezwecken zu können. Unter seine Lieblingsschüler gehörten: die Gebrüder Tayber, Mederitsch (genannt Gallus) und Johann Schenk, der Componist des in seiner Art vortrefflichen Dorfbarbiers. — d.

Wagner, Carl, ausgezeichneter Hornvirtuos, Componist und Director, geb. 1772, war ein Schüler von Portmann, und studirte nachgehends unter dem Abt Vogler. 1790 ward er als erster Hornist in der Capelle zu Darmstadt angestellt. Er componirte eine Menge Duette für sein Instrument, Lieder, Trio's für Flöte, Violine und Violoncell, auch kleinere Sachen für das Pianoforte. Als Theoretiker zeichnete er sich durch mehrere Aufsätze aus, welche er in die Leipziger allgem. musikal. Zeitung

lieferte, und durch eine verbesserte Ausgabe von Portmann's „Unterricht". Vielen Beifall fanden von seinen Compositionen einige Orchester-Ouverturen, die Breitkopf und Härtel in Leipzig druckte, aber einer späteren Zeit angehören. Um 1808 machte er eine Kunstreise nach Frankreich. Von derselben zurückgekehrt ward er zum Concertmeister in Darmstadt ernannt, und später schwang er sich zum wirklichen Großherzoglichen Capellmeister daselbst empor. Als solcher starb er in Folge eines Schlagflusses am 25. Nov. 1822. Er war in jeder Beziehung ein sehr achtungswürdiger Künstler, namentlich vorzüglich guter Director, und hat er als Componist auch keinen außerordentlichen Reichthum von Productivität gezeigt, so sind die Werke, welche die Literatur von ihm besitzt, in ihrer Art doch gediegen und nützlich. Als Virtuos glänzte er nur in der Zeit von ohngefähr 1790 bis 1805; nachgehends widmete er sich vorzugsweise der Theorie und der Förderung der Leistungen seiner Capelle. f.

Wagner, Christian Salamon u. Johann Gottlob, Beide berühmte Orgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden. Johann Gottlob, der ältere, welcher 1789 starb, erfand 1774 das Clavecin royal (s. d.). Christian Salamon, geboren zu Medingen bei Dresden 1754, setzte nach des Bruders Tode die Fabrik allein fort. Besonders gesucht waren seine Flügel, die einst mit 600 und noch mehr Thalern bezahlt wurden. Im Jahre 1796 bauete er auch einmal einen Flügel mit 3 Clavieren, der aber das einzige Exemplar seiner Art geblieben ist.

Wagner, Gotthard, geboren zu Erding 1679, trat 1700 in den Benedictinerorden zu Tegernsee und starb daselbst 1737. Er galt zu seiner Zeit für einen ausgezeichneten Componisten. Den meisten Ruhm brachte ihm eine Liedersammlung, welche er 1710 unter dem Titel: „Marianischer Schwan" herausgab. 1720 erschien von ihm zu Augsburg eine ähnliche Sammlung für Discant und Alt unter dem Titel: „Marianischer Springbrunnen". Vorher hatte er eine Sammlung Arien für Discant und Alt mit Generalbaß unter dem Namen: „Musikalischer Hofgarten" herausgegeben. Und so gab er bis an seinen Tod von Zeit zu Zeit solche Sammlungen heraus unter den oft sonderbarsten Titeln, als „Marianisches Immelein" und dergl.

Wagner, Johann Joachim, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als ein berühmter Orgelbauer zu Berlin. 1722 bauete er unter anderen daselbst in der Marienkirche ein Werk von 40 Stimmen für 3 Manuale, 1725 in der dasigen Garnisonskirche ein Werk von 51 Stimmen, 1730 ein Werk von 32 Stimmen in der Parochialkirche, ein anderes Werk von 26 Stimmen in der Jerusalemskirche, und dergl. außerordentlich schöne Orgeln mehr.

Wagner, Johann u. Michael, Brüder und Beide Orgelbauer und Instrumentenmacher zu Schmiedefeld bei Henneberg in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Das Werk in der Kirche zu Suhla, und die 50stimmige Orgel in der Kreuzkirche zu Dresden zeugen noch von ihrer Geschicklichkeit; ferner das 47stimmige Werk in der großen Kirche zu Arnheim, das sie 1770 erbauten und das über 100,000 Gulden kostete. Auch ihre Clavierinstrumente waren gesucht und wurden theuer bezahlt.

Wagner, Georg Gottfried, zuletzt Cantor zu Plauen im Voigtlande, wurde geboren zu Mühlberg am 5ten April 1698 und erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der Cantor dort war, nachgehends aber als Stiftscantor nach Murtzen versetzt ward. Von 1712 bis

1719 besuchte er die Thomasschule zu Leipzig Hier wirkte auf seine musikalische Bildung besonders der berühmte Kuhnau. Außer dem Claviere übte er auch fleißig Violine, und setzte diese Studien mit gleichem Eifer fort, ohngeachtet er eigentlich zum Geistlichen bestimmt war und zu dem Ende auch von 1719 an Theologie auf der Universität zu Leipzig studirte. Er trat öfters in Concerten als Solospieler auf und erhielt stets allgemeinen Beifall. Als der große Bach 1723 nach Leipzig an Kuhnaus Stelle kam, blieb W., obschon sein academischer Curs vollendet war, noch volle drei Jahre in Leipzig, lediglich um dieses Meisters Umgang genießen zu können, und wo möglich auch unter dessen Leitung noch Einiges in der Musik zu arbeiten. Er componirte mehrere herrliche Solo's und Concerte für die Violine. 1726 erhielt er den Ruf als Cantor nach Plauen. Hier schrieb er nun Vieles für die Kirche, namentlich einige treffliche Oratorien und Cantaten; dann für das Concert mehrere Ouverturen, und Trios und Concerte für die Violine, bis er gegen 1760 starb.

Wagner, Johann Jacob, Professor der Philosophie zu Würzburg, geboren zu Ulm 1775, privatisirte zuerst an verschiedenen Orten, ward dann 1809 Privatdocent zu Heidelberg und endlich 1815 Professor zu Würzburg. Er hat außer mehreren nicht hieher gehörigen philosophischen Werken auch mehrere ästhetische Abhandlungen über Musik verfaßt, die von dem denkenden Künstler wohl Beachtung verdienen, als: „Ideen über Musik", welche in vielen Nummern der Leipziger allgem. musik. Ztg. von 1823 und 1824 abgedruckt wurden. Q.

Wahnschaft, Johann Jacob, vortrefflicher Baßsänger, geboren zu Güstrow 1750, war der Sohn eines Apothekers, und trieb die Kunst seines Vaters auch bis in sein 30stes Jahr; dann aber drangen Kunstfreunde zu sehr in ihn, die herrliche Stimme und die vielen schönen musikal. Talente, welche ihm die Natur gegeben hatte, und von denen er als Dilettant nur selten Gebrauch machte, nicht verloren gehen zu lassen, als daß er nicht hätte nachgeben sollen. Er ging nach Ludwigslust, und erhielt hier auch, nachdem er sich hatte hören lassen, augenblicklich ein lebenslängliches Engagement als Großherzogl. Cammersänger. Später als Alters halber seine Stimme abnahm, ward er auch als Gerichtsassessor angestellt, und starb am 6ten Mai 1819 zu Ludwigslust.

Wahrheit. Hier kann natürlich nur im ästhetischen Sinne von der Wahrheit die Rede seyn, von der Kunst-Wahrheit, welche sehr verschieden ist von der wissenschaftlichen, der mathematischen, logischen, juridischen oder anderen Wahrheit, denn sie wird weniger auf das Erkenntniß- als auf das Gefühlsvermögen bezogen, und braucht daher im Grunde Nichts zu seyn als eine formelle und materielle Wahrscheinlichkeit. Dazu ist hinreichend, daß eine Darstellung des Gegenstandes, oder einer Begebenheit, oder einer Vorstellungsart vor der sinnlichen und imaginativen Anschauung ohne Ungereimtheit zusammenstimme, und mit den offenbaren, sowohl reinen allgemeinen, als den besonderen zufällig erscheinenden empirischen Denkgesetzen nicht im Widerspruch stehe. Uebrigens ist diese Wahrheit eine Haupteigenschaft eines jeden Kunstwerks, und jeder Künstler muß darnach streben, wahr zu seyn in seiner Darstellung, wie die Natur, aber nach den Gesetzen der Kunst. Man vergleiche diesen Artikel. In der Musik besteht die Wahrheit besonders in einer Richtigkeit des Ausdrucks (s. d.). Sie ist das Zeichen des Idealen der natürlichen Idee oder Vorstellung, welche in der Musik zur Darstellung kommt. Der Tonkünstler nimmt wie jeder andere Künstler seine Stoffe alle aus der Natur; das Gefühl, welches er versinn-

licht, erscheint aber in dieser künstlichen oder künstlerischen Versinnlichung nur wahr, wenn es zwar den Gesetzen und Formen der Natur, des eigentlichen Gefühlslebens, doch auch den Gesetzen der Kunst entspricht, d. h. idealisirt erscheint. S. d. Art. Ideal. In ihrem höchsten Grade wird die Wahrheit des Ausdrucks zur Bestimmtheit desselben; s. daher über das Weitere diesen Artikel. † †.

Walbonne, Madame, s. Barbier.

Walch, Johann Heinrich, Cammermusikus zu Gotha, ein Mann in den besten Jahren, ist ausgezeichnet durch große Instrumentenkenntniß, die er besonders in vielen Arrangements von Opern und dergleichen größeren Musikwerken für Harmoniemusik und andere kleinere Orchester, auch einzelne Instrumente gezeigt hat. Auch componirte er selbst Mehreres für Militärmusikchöre, Clavier, Quartett u. s. w. Sind es meist auch nur Kleinigkeiten oder Werke ohne tiefen Kunstwerth, so zeugen sie doch von vielem Fleiß, und namentlich reicher Erfahrung in der Instrumentation. Hoffentlich ist die Redaction im Stande, im Nachtrage ausführlichere und genauere Nachrichten über W. mitzutheilen.

Walder, Johann Jacob, geboren zu Unterwetzikon im Canton Zürich um 1750, erhielt frühzeitig eine umfassende Bildung, und widmete sich Anfangs mit vielem Eifer der Musik, wozu ihm die Natur zudem ein schönes Talent verliehen hatte. Schon 1770 war er in seinem Vaterlande als Componist bekannt. Seine Lehrer in der Musik waren besonders Egli und Schmidlin gewesen, die in Zürich lebten, wo W. die Schulen besuchte. 1779 erschien von ihm die Cantate oder das kleine Oratorium: „der letzte Mensch". Das Jahr darauf gab er eine Sammlung Gesänge mit Clavierbegleitung heraus; 1788 eine „Anweisung zur Singekunst", welche 1820 noch und zwar zum Drittenmale aufgelegt wurde. Viel Theilnahme fanden auch die Zollikofer'schen christlichen Lieder, welche er 3- u. 4stimmig setzte. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts jedoch veranlaßte ihn eine Anstellung im Staatsdienste, welche er zu Zürich erhielt, sich mehr um politische denn musikalische Dinge zu bekümmern, und es sind nachgehends auch nur noch einige Lieder und Gesänge von ihm bekannt geworden. In seinen früheren Jahren componirte er auch mit Egli, seinem gewesenen Lehrer, gemeinschaftlich mehrere Instrumentalsachen, von denen jedoch wenige zum Drucke gelangten. Er starb um 1820, mancherlei Manuscripte hinterlassend, die aber zerstreut worden zu seyn scheinen.

Waldflöte oder Waldpfeife, ein offenes Flötenregister in der Orgel, das in neueren Werken aber wenig disponirt wird. In älteren Orgeln findet man es meistens von 4′ und 2′ Tongröße angewendet, und die Pfeifen haben eine sehr weite Mensur. Der Ton der Stimme ist ohngeachtet der Höhe, in welcher er steht, angenehm und füllt sehr aus. Wird die Stimme zu 6′, 3′ oder 1½′ disponirt, so daß also jede Taste noch eine Quinte höher klingt als der ihr eigentlich zukommende Ton, so heißt sie Waldquinte, seltener Waldflötenquinte, wie Andere sagen.

Waldhorn, s. Horn.

Waldquinte, s. Waldflöte.

Walker, E. Friedrich, einer der ausgezeichnetsten, tüchtigsten Orgelbauer jetziger Zeit, gebürtig aus Canstadt bei Stuttgart, lernte seine Kunst bei seinem Vater, Eberhard Friedrich mit Vornamen, der selbst ein renomirter Orgelbauer war. Verbunden mit den vielfältigen Erfahrungen desselben suchte er nachgehends, besonders aber durch eigenes Nachdenken

und Versuche, und durch persönlichen Umgang oder Correspondenzen mit den berühmtesten Ton- und anderen Künstlern seines Faches, sein Wissen und Können stets zu bereichern, bis er im Jahre 1820 sich in Ludwigsburg, der zweiten Würtembergischen Residenzstadt, etablirte, freilich aber mit wenigen pecuniären Mitteln zunächst nur ein kleines Geschäft anfing. Einige neue Werke und Reparaturen indeß, die ihm sehr wohl gelangen, namentlich die neue Orgel in der Garnisonskirche zu Stuttgart, mit 20 Stimmen, 2 Clavieren und einem Pedal von 30 Tasten Umfang, empfahlen ihn bald, und er hatte das Glück, zu dem Bau der großen Pauls-Orgel in Frankfurt a. M., welche nach seinem Vorschlage zu 74 klingenden Stimmen, 3 Clavieren zu 3½ Octaven und 2 Pedale von 27 Tasten Umfang disponirt wurde, berufen zu werden. Der Erfolg dieses Baues entschied dann für sein ganzes Leben, und brachte ihm mit einem Male eine fast europäische Berühmtheit, so daß ihm seitdem nicht weniger als 28 Neubauten, viele größere und kleinere Reparaturen ungerechnet, übergeben wurden, die sämmtlich auch zur größten Zufriedenheit aller Sachkenner ausfielen, als: in Tübingen eine 16füßige Orgel mit 35 Stimmen und 3 Clavieren; in Reutlingen ein ähnlich großes, nur mit Ausnahme des Gehäuses, ebenfalls neues und kräftiges Werk; die Orgel in der Michaeliskirche in Hall mit 38 klingenden Stimmen, 3 Clavieren und einem Pedal, ebenfalls 16 Fuß Principal auf dem ersten Clavier; die Orgel in der Hofkirche zu Stuttgart mit 24 Stimmen; und gegenwärtig 2 große Werke, eins für die St. Petri-Kirche in Petersburg mit 65 Stimmen, und das andere für die St. Olai-Kirche in Reval an der Ostsee mit 68 Stimmen, 32 Fuß Principal im Gesicht, 3 Clavieren und 2 Pedalen. Bei solcher Ausgedehntheit seines wohlverdienten Rufs erweiterte sich natürlich immer mehr auch seine Werkstätte. In jeder Beziehung bestens eingerichtet sind in dieser über 20 Arbeiter stets nach Classen beschäftigt, und selbst die größten Werke kann er in seinem Atelier aufstellen und approbiren. Besondere Verdienste erwarb sich W. um den Orgelbau auch durch mancherlei Verbesserungen. So namentlich vereinfachte er das Regierwerk und zwar dergestalt, daß, wo in demselben Frictionen unvermeidlich sind, wie z. B. bei Wellaturen, sich die Stahlstifte in Messingbüchsen u. dergl. bewegen. Seine Windladen werden nicht wie bisher verspündet, sondern mit eingekerbten Fundamentbrettern sowohl unten als oben verschlossen; die Ventile öffnen sich seitwärts und anstatt der ledernen Pulpeten bewegen sich die Zugdrähte in wohl eingepaßten messingenen Platten, was für den Spieler das Traktament, selbst bei großen Werken, leicht und angenehm macht; und außer dem vielfach verbesserten Pfeifenwerke finden sich in seinen größeren Werken einzelne besonders construirte und formirte Stimmen, wie z. B. Traversflöte, Clarinett, Hoboe, ein ganz sanft streichendes Register Harmonica von Holz, und 32füßige Bässe, welche bis ins tiefe C ganz deutlich und kräftig wirken, Crescendo-Fußtritte ꝛc. Die Intonation der von Walker verfertigten Stimmen ist die schönste, die Schreiber dieses je kennen gelernt hat. — g.

Walker, Sängerin, s. **Gehse-Walker**.

Walkiers, Eugène, ein jetzt in Paris lebender Virtuos auf der Flöte und beliebter Componist für sein Instrument, dessen bedeutendste Werke in folgenden bestehen: Phantasie für die Flöte mit Begleitung des Orchesters: ländliches Rondo für die Flöte mit Quartett- oder Pianoforte-Begleitung; 3 Quartetts für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello; 3 Quartetts für Flöte, Clarinette, Waldhorn und Fagott; großes concertirendes Trio für 3 Flöten; 3 Trio's für Flöte, Clarinette und Fagott;

24 Duetts für 2 Flöten, wovon 18 conzertirend und 6 brillant und leicht; 6 Duetts für Flöte und Violine; 3 Fantasien für die Flöte mit Begleitung des Pianoforto. Nähere Nachrichten von seinen Lebensverhältnissen sind bis jetzt nicht zu erfahren gewesen. v. Wrzd.

Wallachei — Wallachische Musik, s. Ungarn — Ungarische Musik.

Wallerstein, Anton, ein noch junger, aber sehr talentvoller Violinspieler und Componist, geboren 1812, stand früher in Dresden, seit 1832 aber bei der ersten Violine in der Königl. Hofcapelle zu Hannover. Er hat mehrere kleinere Werke für Clavier, auch Violine herausgegeben, die von vieler Erfindungsgabe und überhaupt seinem Berufe zur Kunst zeugen. Am gelungensten scheinen uns seine Variationen für Clavier. Bei fortgesetztem Streben wird er sicher bald keinen unbedeutenden Rang unter den deutschen Instrumentalcomponisten behaupten. Als Virtuos auf der Violine entwickelt er viel Fertigkeit, indeß geht ihm noch das ab, was eigentlich das Künstlerische an allem praktischen Spiel ist: die Seele, der wahrhaft künstlerische Ausdruck. Als er sich 1832 zum erstenmale in Hannover hören ließ, erhielt er von dem damaligen Vicekönig, Herzog von Cambridge, diesem großen Förderer aller Kunst, eine kostbare Amati-Geige zum Geschenk.

Walleshauser, Johann Evangelist, genannt Valesi oder Walesi, berühmter Sänger des vorigen Jahrhunderts, auch um das Gesangsstudium seines Vaterlandes hochverdient, war eines Bauers Sohn, und am 28sten April 1735 zu Unterhattenhofen im Isarkreise geboren. Der Pfarrer zu Ginzelhofen, Graf von Valvasoui, nahm ihn an Kindesstatt an, und schickte ihn nach München auf die Schule der Jesuiten. Diese verließ er heimlich, weil er glaubte, von einem Lehrer mißhandelt worden zu seyn, und flüchtete unter dem Namen Johann Unglück nach Landsberg, in dessen Nähe er bei einem reichen Bauer Dienste als Pferdehüter nahm. Zufällig hier von seinem Bruder erkannt, ward er wieder zu seinem Pflegvater zurückgebracht. Seiner guten Anlagen zur Musik und namentlich seiner herrlichen Tenorstimme wegen, gab dieser nun den früheren Plan, ihn für die Wissenschaften zu erziehen, auf und bestimmte ihn zur Kunst. Es dauerte nicht lange, so erhielt er ein Engagement als Hofsänger bei dem Fürstbischof von Freising, Johann Theodor, Herzog von Baiern. Sein Ruf verbreitete sich schnell; schon 1755 galt er für einen der größten Sänger Deutschlands. Er erhielt Einladungen nach Amsterdam und Nancy. 1756 trat er als Cammersänger in die Dienste des Herzogs Clemens von Baiern, und 1757 betrat er, bisher nur Concert- und Kirchensänger, in Ferrandini's „Belerofonte" zum erstenmale das Theater in München. Um mit der italienischen Gesangskunst und überhaupt Musik recht vertraut zu werden, schickte ihn der Herzog nach Padua, und hier war es, wo er zuerst den Namen Valesi annahm. 1771 folgte er einem Rufe nach Florenz u. Siena. Bis dahin hatte wohl noch kein deutscher Sänger solches Aufsehen in Italien gemacht als er. Der große Tibaldi sogar kam von Rom nach Siena, einzig in der Absicht, um ihn zu hören. Er blieb fünf Jahre in Italien, und sang zu Mailand, Parma, Genua, Turin, Rom und Venedig. In letzter Stadt nahm die berühmte Biancha Sacchetti bei ihm Unterricht. 1776 kehrte er nach München zurück, und 1777 machte er große, sehr ehrenvolle Reisen nach Prag, Dresden und Berlin, wo ihm Friedrich II. Dienste antragen ließ, die er aber ausschlagen mußte. 1778 kam er wieder in München an, und nach der Zeit konnte er nie mehr Erlaubniß erhalten, zu reisen, weil der Churfürst fürchtete, ihn zu verlieren. 1798 ward er Alters

halber in Pension gesetzt, und nun widmete er sich besonders dem Unterrichte im Gesange. Man kann über 200 Schüler rechnen, die er erzog, und die nachgehends als Sänger, Chorregenten u. s. w. in den Klöstern und Städten Baierns vertheilt wurden. Besonders ausgezeichnet waren unter denselben: Amberger, Dorsch, Heller, Sutor, Mariane Röder, Schröffl, und ein Paar seiner Töchter. Er starb erst 1811 in München, und nahm sowohl als Mensch wie als Künstler die Achtung der Welt mit in's Grab.

Walliser, Christoph Thomas, geboren zu Straßburg, ward dann Schulcollege, Vikarius und Musikdirector am Dom, an der Thomaskirche und bei der Universität daselbst, und starb in diesen Aemtern am 26. April 1648. Er galt zu seiner Zeit für einen bedeutenden Kirchencomponisten, der namentlich viele 5- und 6stimmige Chöre, Motetten, Kirchengesänge, Hymnen (worunter sich das Te Deum laudamus), Oden, Madrigale und andere der Art Vocalsachen schrieb. Auch besitzt man von ihm noch ein theoretisches Werk über den Figuralgesang, welches 1611 in 3 Theilen zu Straßburg erschien.

Walnika oder Walynka, Russischer Name des Dudelsacks, s. Sackpfeife.

Walter, Johann, geboren 1700 zu Glogau; trat in den Jesuiterorden, genoß am portugiesischen Hofe bezüglich seiner musikalischen Kenntnisse große Auszeichnung, wurde 1737 als Missionär nach Malabar in Ostindien gesendet, machte die Belagerung von Goa in der Kriegerreihe mit, und indem sein Ruf als eines vorzüglichen Tonkünstlers sogar bis China gedrungen war, erhielt er von dem Kaiser eine Einladung nach Pecking, woselbst er auch in höchsten Ehren, und mit Gunstbezeugungen überhäuft bis zu seinem Tode, welcher am 17ten Juli 1759 erfolgte, verweilte. 18.

Walter, Georg Anton, ein zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris lebender deutscher Violinspieler, Schüler von Kreutzer, und ziemlich fruchtbarer Instrumental-Componist. Eine Menge Duo's, Trio's und Quartette für Violine sind von ihm durch die Handlungen Pleyel in Paris und Andre in Offenbach in Umlauf gekommen; außerdem schrieb er einige Concerte, sowohl für Violine als für Clavier, und Sonaten für beide Instrumente. Was er für Blasinstrumente fertigte, scheint nicht viel Glück gemacht zu haben, ausgenommen vielleicht die Potpourri's für Clarinette, an denen sich Anfänger und mittelmäßige Spieler ergötzen konnten. Seit 1816 ohngefähr hat man wenig oder gar nichts mehr von ihm gehört; eben so war es uns unmöglich, bis jetzt auch nur einige nähere Nachrichten über seine äußeren Lebensverhältnisse zu erhalten.

Walter, Ignaz, geboren zu Radowitz in Böhmen 1759, gehörte einst zu den vorzüglichsten Tenorsängern und beliebtesten dramatischen Componisten Deutschlands. Er studirte die Composition unter dem Capellmeister Starzer zu Wien, und betrat 1779 zum erstenmale das Theater. Darauf kam er als Hofsänger in Churmainzische Dienste, welche er aber der Kriegsunruhen wegen verlassen mußte. Nun begab er sich für einige Zeit nach Frankfurt a. M., und dann nach Hannover zu der Großmann'schen Gesellschaft, bei welcher er die Direction der Singspiele übernahm. Dieses Amt veranlaßte ihn besonders auch zu der Composition mehrerer herrlicher Operetten, die, wenn auch ohne Anspruch auf hohen Kunstwerth, doch ihrer vielen angenehmen Melodien wegen sich lange in der Gunst des Publicums erhielten, als: „der Kaufmann von Smyrna; „der ausgeprügelte Teufel"; „25,000 Gulden"; „Graf Waltron"; „der Trank der Unsterblichkeit"; „der

Spiegelritter"; „die Hirten der Alpen"; „die böse Frau"; „Doctor Faust" u. s. w. Außerdem setzte er eine Menge Prologe und Vorspiele in Musik; einige Cantaten, worunter auch eine Krönungscantate für Kaiser Leopold; mehrere Messen und Instrumentalsachen. Seine Gattin, eine geborene Roberts aus Braunschweig, war Sängerin bei der Großmann'schen Gesellschaft, und als solche ausgezeichnet. Als Großmann starb, setzte W. noch mehrere Jahre die Direction der Gesellschaft zu Hannover fort; dann übernahm er die Leitung des Theaters zu Bremen, und als seine Frau hier das Unglück hatte, blind zu werden, zogen sie sich endlich aus aller Oeffentlichkeit zurück, und habilitirten sich zu Regensburg, wo W. ein sehr hohes Alter erreichte. Von der Vortrefflichkeit seiner Frau als Sängerin zeugt der Umstand, daß sie selbst neben der berühmten Schick in Mainz sich in der Gunst des Publikums zu erhalten wußte.

Walther, Johann, dem wir das erste deutsche lutherische Gesangbuch verdanken, war überhaupt ein sehr verdienstvoller Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts; Anfangs, d. h. um 1524, Capellmeister zu Torgau, von wo ihn Luther nach Wittenberg berief, um mit Conrad Rumpf gemeinschaftlich die deutsche Messe dort einzurichten; nachgehends aber Magister der Philosophie und Capellmeister des Churfürsten Moriz von Sachsen zu Dresden, wo er nach 1552 starb. Von seinem Gesangbuch ist unter diesem Artikel weiter die Rede; 1538 schrieb er ein Gedicht: „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica", und später viele Kirchenlieder für 4, 5 u. 6 Stimmen. Das luther'sche Lied: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort", welches er 6stimmig setzte und noch nach seinem Tode gedruckt wurde, findet man auf der Bibliothek zu München, andere Stücke in Paix Orgeltabulaturbuche, eine neuere Ausgabe seines Gesangbuchs auf der Bibliothek zu Gotha, und verschiedene lateinische und deutsche Hymnen auf der Bibliothek zu Coburg.

Walther, Johann Gottfried, der bekannte Lexicograph, war geboren zu Erfurt am 18ten September 1684, und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem Cantor Jacob Adlung; nachgehends ward er ein Schüler von dem Organisten J. Bernh. Bach, der damals noch in Frankfurt lebte, und endlich von dessen Nachfolger J. Andr. Kretschmar. Er brachte es binnen kurzer Zeit so weit, daß er eine Stelle als Concertist im Chore erhielt. Von 1697 an frequentirte er das Rathsgymnasium; sein Ruf als Orgel- und Clavierspieler hatte sich aber bereits so verbreitet und gesteigert, daß er 1702 als Organist an der Thomaskirche angestellt wurde. Jetzt widmete er alle seine Zeit einzig und allein dem Studium der Musik, machte Reisen nach Darmstadt, Halberstadt, Magdeburg ꝛc., und suchte sich auch durch den persönlichen Umgang mit berühmten Männern zu bilden. 1707 erhielt er einen Ruf als Organist an die St. Blasiuskirche zu Mühlhausen, zu gleicher Zeit aber auch einen an die Peter- und Paulkirche zu Weimar. Letzteren nahm er an, und 1721 erhielt er daselbst auch noch den Titel eines Hofmusikus, weil er zugleich zum Lehrer der Musik bei Hof bestellt wurde. Mattheson und Mitzler geben ihm das Zeugniß, daß er ein äußerst gründlicher Tonsetzer gewesen sey. Es beweisen dies auch die variirten Choräle, welche noch von ihm vorhanden sind. Es sind diese 119 für die Orgel und 92 für Singstimmen. Gedruckt sind wenige davon. Indessen besteht sein großtes Verdienst doch wohl darin, daß er den Anfang machte zu einem umfassenden musikalischen Lexicon, das 1732 zu Leipzig erschien. Für jetzige Zeit ist das Werk freilich in praktischer Hinsicht unbrauchbar,

aber für den Literaten als Quelle immer wichtig. W. starb zu Weimar am 23ten März 1748. Sein zweiter Sohn

Walther, Johann Christoph, geboren zu Weimar am 8ten Juli 17 , zeichnete sich ebenfalls als Orgel- und Clavierspieler aus, mußte aber die Rechte studiren, und practizirte auch eine Zeit lang als Advocat, bis er als Musikdirector und Organist an das Münster zu Ulm berufen ward. 1770 gab er diese Stelle wieder auf, und kehrte nach Weimar zurück, um seine letzten Tage hier zu verleben. Deren Ende kam auch schon am 25ten August 1771. Als Componist hat er sich nie sonderlich bekannt gemacht; einige Claviersonaten mögen Alles gewesen seyn, was er schrieb.

Walze, s. Groppo.

Walzer, ein Tanz, der ursprünglich Böhmen u. Oesterreich eigenthümlich angehörte, seit etwas länger denn einem halben Jahrhunderte aber auch in dem übrigen Deutschland Nationaltanz geworden ist, und endlich sich sogar in andere Länder Europa's, als nach Frankreich, England, Rußland, Polen, Ungarn, Belgien, Holland, Italien und die skandinavischen Reiche übergesiedelt hat. Er ist einfach, aber dennoch nicht ohne Bedeutung. Er stellt ein sich leicht drehendes vertrauliches Paar vor, daß sich zur Fröhlichkeit einigt. Früher hatte er eine mäßige, unserm Nationalcharakter angemessene Bewegung, und ging bisweilen in's sehnsüchtig Zärtliche über; in der letzten Zeit aber, seitdem der sog. Wiener Walzer, der ein ungleich schnelleres Tempo hat, herrschend wurde, hat sich der Frohsinn und die Lustigkeit, die sich darin aussprechen, bis zur bacchantischen Wuth gesteigert. Man kann nicht leugnen, daß jener sanfte, heitere Charakter, welchen der Walzer noch hatte, als er eben aus dem Länderer hervorging, oder Länderer noch hieß, namentlich in den südlichen Gegenden Deutschlands, gänzlich verdrängt ist von einer wahren Lust. Wir wollen hersetzen, wie Gräfin Genlis, Hofmeisterin des jetzigen Königs von Frankreich, den Walzer einmal beschrieb: „Une jeune personne, legérement drapée, se jetant dans le bras d'un jeune homme qui la presse contre son sein, et qui l'entraine avec une telle impétuosité, que bientôt elle eprouve un violent battement de coeur, et qu'eperdue la tête lui tourne! Voila ce que c'est qu'une Walse!" — Die Musik des Tanzes, welche bei keinem anderen so sehr die Seele der Bewegung ausmacht, hat alle diese Perioden der steigenden Heftigkeit und Leidenschaft mit durchgemacht. Man halte einen Walzer von Strauß oder Lanner gegen einen Länderer oder älteren Walzer, dieser soll nur 20 oder 10 Jahre alt seyn: welcher Unterschied! was hier reine Fröhlichkeit oder Gemüthlichkeit ist, spricht sich dort in heftiger Aufregung aus. Meistens steht die Musik im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt. Im Uebrigen sehe man den Art. Tanzmusik. Um die Einförmigkeit der Musik beim Tanz eines Walzers zu vermeiden, hat man neuerer Zeit auch angefangen, mehrere Walzermelodien auf einander folgen zu lassen, die zusammen gleichsam ein Ganzes ausmachen.

Wandel oder Wirbelkasten, s. Geige.

Wanhall oder van Hall, Johann, aus einer holländischen, nach Böhmen emigrirten Familie abstammend, wurde zu Neu-Nechanitz 1739 geboren. Sein Vater, ein schlichter, nicht unbemittelter Bürger, ließ ihn in der Ortsschule, nebst den gewöhnlichen Normal-Gegenständen, auch musikalisch unterrichten. Eine von Natur wohlklingende, biegsame und kräftige Stimme qualifizirte ihn zum tüchtigen Sängerknaben; übrigens erlernte er auch, ohne es zur entschiedenen Kunstfertigkeit zu bringen, die

Mehrzahl der gangbaren Instrumente. Nach Gerber soll später Dittersdorf im Tonsatze sein Mentor geworden seyn. Ein Jüngling noch, stellte ihn der Dechant des Kirchsprengels, welchem eben so sehr seine Compositions-Versuche, und mehr noch das liebliche Spiel auf der Viola d'amore ungemein wohlgefiel, als Chormeister an. Eine durchreisende Gräfin aus dem Hause Colloredo hörte den aufblühenden, gesitteten, anständig-feinen und wohlgebildeten Tonkünstler, und gewann ein solches Interesse an demselben, daß sie ihn mit sich nach Wien nahm und bei ihrer späteren Wiederabreise kostenfrei in einer befreundeten Familie unterbrachte. Die Bekanntschaft mit allen Meisterwerken damaliger Zeit übte einen entschiedenen Einfluß auf W's Geschmacksbildung; er richtete seine eigene Arbeiten darnach ein; setzte leicht, gefällig, fließend und populär, zweckmäßig und wirksam für jedes einzelne Instrument, wobei ihm die gewonnene Vertrautheit hülfreich die Hände bot; gewann damit alle, Vergnügen nur und angenehme Erheiterung suchende Liebhaber, und introduzirte sich dadurch als beliebter, gerngesehener, stets hervorgezogener Gast in den vornehmsten Zirkeln der Residenz. Vorzugsweise erfreute er sich der großmüthigen Protection eines Freiherrn von Riesch und Grafen Erdödy. Ersterer beredete ihn zu einem Kunstausflug nach Italien, versah ihn mit gewichtigen Empfehlungen, und streckte ihm, zum Schein blos als Darlehen, 2000 fl. in Wechselbriefen vor, theils um durch den Namen eines Geschenkes sein Zartgefühl nicht zu verletzen, theils um mit dem Bewußtseyn des eigenthümlichen Besitzes solch' namhafter Summe dem jugendlichen, leichten Sinn keinen offen freien Spielraum zu gewähren. Sofort besuchte W. denn zuerst die Inselstadt Venedig, wo sich eben Ritter Gluck aufhielt, und dem Landsmanne freundschaftlich unter die Arme griff. Von seinem belehrenden Rathe unterstützt arbeitete W. hier sehr fleißig, vervollkommnete sich mehr und mehr in der französischen und italienischen Sprache, und wurde mit Auszeichnung aufgenommen und belohnt. Zu Bologna genoß er die Ehre, dem Grafen von Falkenstein (das bekannte Incognito Kaiser Joseph's II.) persönlich sich vorstellen zu dürfen, welcher auch später, nach erfolgtem Regierungsantritt, sein Wohlwollen ihm schenkte. Ueber fünf Monate verweilte W. in Florenz und Rom, und componirte zwei mit Beifall dargestellte Opern: „Demofoonte" und „il trionfo di Clelia". Auch hier lächelte ihm das Glück, in dem gerade anwesenden k. k. Hofcapellmeister Florian Gaßmann einen treuen, bewährten, vielerfahrenen Führer zu finden. Bald nach seiner Wiederankunft in Wien durfte er einer anständig ernährenden Versorgung entgegensehen, da aber überfiel ihn eine langwierige, nie vollkommen heilbare, Geist und Sinn verwirrende Krankheit, von welcher er erst durch rastlose Bemühungen der Aerzte, die Graf Erdödy's liberale Großmuth anspornte, nach weit hinaus verzögerten Krisis erstand, und die, mit gänzlicher Umwandlung seiner selbst, einen unvertilgbaren Hang zur religiösen Schwärmerei als bleibende Nachwirkung hinterließ. Von nun an betrachtete er alles bisher Geleistete als schnöden, eiteln Welt-Tand, opferte, was er noch handschriftlich besaß, heldenmüthig, aus frömmelnder Pietät, den Flammen, und arbeitete ausschließlich nur mehr für die Kirche, mit wahrer innerer Begeisterung, zahlreiche und sehr schätzbare Werke, deren Ideen himmlische Erscheinungen ihm zuflüsterten. Diese Gedankenzerrüttung abgerechnet blieb W. dennoch bis in sein 74tes Lebensjahr stets heiter, zufrieden, munter, herzlich, bescheiden und wohlthätig. Er starb, freilich durch glänzendere Gestirne verdunkelt, und beinahe der Vergessenheit anheim gefallen, nach einem kurzen, schmerzlosen Krankenlager im August 1813. Was alles aus seiner Feder floß, möchte

kaum namentlich aufzuzählen seyn. Unter vielen Sinfonien, Concerten, Sonaten, Variationen, Divertimenti, Arien, Tänze, Quintetten, Quartetten, Trio's und Duo's, Messen, Requiem's, Offertorien, Salve Regina u. s. w., auch Tongemälde, wie z. B. „die Schlacht bei Würzburg", „Wiens Befreiung" u. a., sind noch zur Stunde so manche seiner gesangvollen Clavierstücke den Anfängern als nützliche Vorübungen zu empfehlen.

— d.

Wartensee, Schnyder von, s. Schnyder.

Wasserorgel, s. Orgel.

Webbe, Samuel, geboren in der großen City zu London 1740, verlor früh beide Eltern, und ward nun als arme Waise von wohlthätigen Freunden unterhalten, die ihn die Schule besuchen ließen und zum Geistlichen bestimmten. Doch obsiegte seine Liebe und sein Talent zur Musik, und er erhielt nun auch hierin sehr gründlichen Unterricht. Im Contrapunkt und in der Composition unterwies ihn später der Organist Barbandt an der Capelle des Grafen von Haslang, wofür er denselben im Orgelspielen und Singen unterstützen mußte. Nun schrieb er eine Menge Gesänge mit Orchesterbegleitung für die Concerte, und sie wurden alle auch sehr wohl aufgenommen. Viel Glück machte sein Lied „The Mansion of Peace". 1776 endlich erhielt er die Organistenstelle bei der Capelle des Königs von Sardinien zu London, und da er dadurch von jenen Nahrungssorgen, in welche er sich durch eine frühe Heirath und zahlreichen Kindersegen gestürzt hatte, mehr geschützt war, so konnte sich nun sein Talent auch mit mehr Freiheit und Muße hervorthun. So schwang er sich bis in die neunziger Jahre zu einem der beliebtesten und geschätztesten Componisten Englands empor. Indeß wagte er sich niemals an ein größeres Werk, sondern bewegte sich stets nur in der Composition von Gesängen für eine und mehrere Stimmen, Clavierfachen, auch Harmonie- u. Militärmusiken. Als sich die Capelle des Königs von Sardinien zu London auflöste, privatisirte er mehrere Jahre daselbst, und da ihn jetzt seine Kinder auch im Unterrichtgeben unterstützen konnten, so hatte er sein reichliches Auskommen. Er scheint ein sehr hohes Alter erreicht zu haben und erst in dem vergangenen Decennium gestorben zu seyn. Mit Bestimmtheit können wir sein Todesjahr nicht angeben. 20.

Weber, Bernhard Anselm, Königl. Preußischer Capellmeister und Ritter des eisernen Kreuzes, war 1766 zu Mannheim geboren, und genoß in seiner Jugend den Unterricht, der ihn zum geistlichen Stande, für den er bestimmt war, vorbereiten sollte. Dabei nahm ihn aber auch der Abt Vogler, damals Capellmeister in Mannheim, unter seine Schüler im Clavierspielen und in den Anfängen der Composition auf. Webers lebhafte Neigung zur Musik, die schon damals hervordrang, veranlaßte seine Eltern, ihn frühzeitig auf die Universität Heidelberg zu senden, wo er wenig Gelegenheit fände, diese Neigung zu nähren, und desto mehr sich den Wissenschaften zu widmen. Indeß fühlte er einen entschiedenen Widerwillen gegen den ihm aufgedrungenen Beruf, und zerfiel darüber mit seinen Eltern, welche die große, schöne Gestalt des Sohnes durchaus auf der Canzel erblicken wollten. Abt Vogler, der sich als die veranlassende Ursache dieser Differenzen betrachtete, und der jetzt in München in guten Verhältnissen lebte, ließ ihn zu sich kommen, und setzte seine Bildung zum Clavierspieler und Componisten fort. W. zeigte den dankbarsten Enthusiasmus für seinen Lehrer und d n größten Fleiß in seinen Studien. Aber Voglern führte das

Geschick nach Stockholm, und obschon er W. mit sich nahm, so konnte dieser dort doch keine Anstellung finden, und mußte nun auf gut Glück als Virtuos reisen. Das dauerte ein Paar Jahre, bis er 1787 nach Hannover kam und hier die Musikdirectorstelle bei der Großmann'schen Gesellschaft erhielt. Dieses Amt weckte sein Directionstalent, und gab ihm Gelegenheit, die Theatereffecte näher kennen zu lernen. Dann machte er in Hannover auch zuerst die Bekanntschaft mit Händels Werken, was ebenfalls wohlthätig auf seine fernere Bildung wirkte, doch ihn auch so sehr von dem geringen Maaß seiner damaligen Kenntnisse überzeugte, daß er sich wiederholt an Vogler wandte, und diesen bat, unter seiner Leitung auch das Studium der dramatischen Musik vollenden zu dürfen. Vogler sagte ihm die beste Unterstützung zu, und W. gab daher seine Stelle in Hannover auf und ging abermals nach Stockholm. Vogler ließ W. tüchtig in declamatorischer Musik und im Contrapunkt arbeiten; in jener hatte er Glück, in diesem weniger. Unter Voglers Direction lernte W. nun auch Glucks Opern kennen, die ihn hoch begeisterten. Als Vogler Stockholm verließ und Schweden, Dänemark, die Niederlande und einen großen Theil von Deutschland durchreiste, war W. fortwährend sein Begleiter, bis Vogler sich in Hamburg nach Spanien einschiffte; dann ging Weber 1792 nach Berlin, wo er augenblicklich neben Weffely eine Anstellung als Musikdirector erhielt, und dann ausgesandt wurde, gute Sänger und Sängerinnen für die neu ausgestattete deutsche Oper zu engagiren. Auf dieser Reise pflegte er in Wien besonders mit Salieri einen sehr intimen Umgang. Nach seiner Zurückkunft und in der ganzen Folge seines Lebens theilte er die Schicksale der Gesellschaft des Nationaltheaters. 1796 erhielt er, wegen abgelehnten Rufes nach Rheinsberg, eine Gehaltszulage, blieb aber von dieser Zeit an auch Musikdirector in Berlin, nur hie und da kleinere Reisen unternehmend, auf denen er theils sich als Virtuos, theils Werke von seiner Composition hören ließ, bis er 1803, wo er August von Kotzebue auf ein Jahr nach Paris begleitete, auch zum Königlichen Capellmeister befördert wurde. Er starb am 23sten März 1821, und der Ruf eines höchst achtungswürdigen Künstlers muß ihm durch alle Zeiten bleiben. Besonders war er ein guter Director und in der Behandlung seines Orchesters ausgezeichnet. Warf man ihm auch wohl ein oft zu geräuschvolles Taktiren und eine zu einseitige Vorliebe für Gluck'sche Musik vor, so muß doch auch zugegeben werden, daß diese Vorliebe eben zur Behauptung eines besseren Geschmacks in der dramatischen Musik in Berlin sehr heilsam gewirkt hat. In seinen eigenen Compositionen, von denen die meisten aus einzelnen Musikstücken zu Schauspielen, als „Tell", „Braut von Messina", „Jungfrau von Orleans", Werners „Weihe der Kraft", Kotzebue's „Husaren", und anderen Gelegenheitsstücken, wie zu Göthe's „Epimenides", bestehen, erkennt man dieses Vorbild allerdings auch, aber dabei auch Streben nach poetischer Charakteristik (die jedoch zuweilen auch etwas breit wird), Kenntniß großer Orchestereffecte, Klarheit, kräftigen Ausdruck und Häufung gefälliger Melodien, bei weniger Originalität und Mannigfaltigkeit der Gedanken. Sein Duodram „Sulmalle" (1802), seine Oper „Diodata" (1810) und sein „Herrmann und Thusnelde", welche 1819 auf die Bühne kamen, beide mit Texten von Kotzebue, so wie das kleine Singspiel „die Wette" (1807), sind außer Berlin nicht sehr bekannt. Mehr sind es seine herausgegebenen melodiösen und charaktervollen Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, und seine melodramatische Composition der Schiller'schen Ballade „der Gang nach dem Eisenhammer".

Weber, Friedrich August, Doctor der Medicin und Stadtarzt zu

Heilbronn am Neckar, geboren daselbst am 24sten Januar 1753, und gestorben im Januar 1806, lernte in seiner Jugend neben dem Schulunterrichte, der ihn für spätere wissenschaftliche Studien vorbereitete, auch fertig singen, Clavier- und Violinspielen. Im Clavierspielen genoß er eine Zeit lang den Unterricht des berühmten Schubart. 1770 bezog er die Universität Jena, und 1773 vollendete er zu Göttingen seinen academischen Curs. 1774 in Heilbronn als praktischer Arzt angestellt, verwandte er seine Mußezeit auf Compositionen und physiologische Untersuchungen der menschlichen Stimme. Dei Resultate der letzteren, welche er in verschiedenen Abhandlungen und Aufsätzen durch musikalische Journale veröffentlichte, erhoben ihn zu einem der bedeutendsten Schriftsteller in diesem Fache. Die beiden Operetten „der Teufel ist los" u. „der lustige Schuster", welche er componirte, fanden auf Privattheatern viele Theilnahme. Nachdem er drei Jahre in Bern als praktischer Arzt gelebt hatte, kam er nach Heilbronn zurück und erhielt die Stelle eines Stadtarztes. Jetzt schrieb er „Von dem Gebrauche der Musik in der Medicin", ein sehr lesenswerthes Werk, das wichtige Aufschlüsse über den Einfluß des Tones auf den thierischen Organismus enthält. Violine und Clavier spielte er mit vieler Fertigkeit, und auch über Behandlung dieser Instrumente verfaßte er mehrere gute Aufsätze, die in der Speyerschen Realzeitung abgedruckt wurden. Am wichtigsten sind unter allen seinen zahlreichen Schriften jedoch immer noch die, welche die Charakteristik der menschlichen Stimme betreffen. Unter seinem Nachlaß befanden sich auch eine Menge Compositionen, wobei selbst Oratorien, Cantaten, Violin- und Flötenconcerte, von welchen allen aber Nichts in's Publikum gekommen zu seyn scheint.

Weber, Georg, tüchtiger Orgel- und Clavierspieler, auch Componist und gründlicher Lehrer seiner Kunst, ward geboren zu Würzburg am 1sten Januar 1771. Nach dem Willen seiner Eltern sollte er die Rechte studiren, und er widmete sich dieser Wissenschaft auch mit vielem Eifer und bestem Erfolge; allein in dem Unterrichte des Domorganisten Detsch in Würzburg, den er im Clavierspiele genoß, fand seine Liebe zur Kunst so viel Nahrung und lebendige Anregung, daß er endlich fast mehr Zeit auf seine musikalischen denn seine juridischen Studien verwandte. Er selbst erhielt eine Menge Schüler, die er mit großer Sorgfalt bildete, und ward Accompagnateur in einem Liebhaber-Concerte. Endlich ward er mit dem Musikdirector Schmitt näher bekannt, und dieser überredete ihn, die Rechtswissenschaft ganz aufzugeben, und lieber sein schönes Talent zur Kunst mehr auszubilden. Er that es und meldete sich bald darauf um die vacant gewordene Hoforganistenstelle zu Würzburg, die er auch nach abgelegter Probe erhielt. Zu Anfange dieses Jahrhunderts schätzte man ihn in der Gegend von Würzburg allgemein für einen der größten Orgelspieler. Der damalige Großherzog ernannte ihn daher auch zu seinem Hofpianisten und Lehrer seiner Kinder in der Musik. Von seinen Compositionen sind ein Paar Clavierconcerte, einige Lieder, eine Cantate und mehrere Harmoniemusiken bekannt geworden. Einiges davon ward zu Wien gedruckt.

Weber, Ernst Heinrich, Professor zu Leipzig, wackerer Akustiker und musikalischer Schriftsteller, geboren am 24sten Juni 1795 in Wittenberg, wo sein im Jahre 1833 in Halle verstorbener Vater, Michael Weber, damals als Professor der Theologie angestellt war, erhielt er seine Vorbildung auf der Fürstenschule in Meißen und studirte darauf die Arzneiwissenschaft in Wittenberg und Leipzig. Im Jahre 1818 wurde er außerordentlicher

Professor der Anatomie in Leipzig, wo er sich noch jetzt, im Jahre 1836, befindet. Von seinen Werken gehören folgende hierher: „De aure et auditu hominis et animalium", wovon der erste Theil im Jahre 1820 mit zehn von ihm selbst gezeichneten Kupfertafeln bei G. Fleischer in Leipzig erschienen ist (dies Werk enthält viel Belehrendes über die Gehörwerkzeuge); Wellenlehre, auf Experimente gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Licht-Wellen (mit seinem folgenden Bruder Wilhelm Weber gemeinschaftlich bearbeitet); allgemein faßliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flagelot-Töne hervorzubringen, nebst Erörterungen der Verschiedenheit des Zustandes, in dem sich schallleitende, das Selbsttönen erregende, selbsttönende und resonirende Körper befinden (enthalten im 28sten Jahrgange der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung Nr. 12, 13 u. 14).

Weber, Wilhelm, wohl der verdienstvollste Akustiker und auf diesem Gebiete tüchtigste musikalische Schriftsteller jetziger Zeit, jüngerer Bruder des obigen Ernst Heinrich Weber; vollkommen würdig und berufen, uns den durch Doctor Chladni's Tod erlittenen empfindlichen Verlust wieder zu ersetzen, wurde am 24sten October 1804 in Wittenberg geboren und von seinem Vater zur Schule vorbereitet; dann genoß er den Unterricht in den gewöhnlichen Schulkenntnissen auf dem Waisenhause und Pädagogium in Halle und besuchte hierauf die Universität daselbst. An der Bearbeitung der „Wellenlehre" seines Bruders nahm er Antheil, als er noch Student war. Nachdem er bereits seit einiger Zeit eine außerordentliche Professur in Halle verwaltet hatte, wurde er im Jahre 1831 als ordentlicher Professor der Physik nach Göttingen berufen, wo er aber nur bis zum Regierungsantritte Sr. Maj. des jetzigen Königs von Hannover sehr ehrenvoll wirkte, da ihn hiernach wichtige politische Rücksichten veranlaßten, seine Stelle aufzugeben oder doch seine Entlassung absichtlich herbeizuführen. Er machte nun eine Reise nach Paris. Man verdankt ihm unter anderen die erste Theorie der Zungenpfeifen, enthalten in Poggendorf's „Annalen der Physik", und auch schon in der Wellenlehre wurden mannigfaltige Versuche über dieselben mitgetheilt. Die Erfindung der compensirten Orgelpfeifen, ebenfalls enthalten in Poggendorf's Annalen, muß, wenn ihre Anfertigung in Zukunft noch mehr erleichtert werden kann, eine wünschenswerthe Vervollkommnung der Orgeln bewirken. Außer den Schriften, die er gemeinschaftlich mit seinem Bruder herausgegeben hat, sind hier auszuzeichnen seine: Beobachtungen über die Gesetze der Schwingungen „Leges oscillationis etc.", Leipzig 1827, und folgende hierher gehörige, theils in Schweiger's Jahrbuche der Chemie und Physik, theils in Poggendorf's Annalen der Physik befindliche Abhandlungen: über Polarisation des Schalles in einem anderen Sinne als dem Wheatstone'schen; über Unterbrechung der Schallstrahlen in der transversal schwingenden, Stäbe und Gabeln umgebenden Luft; Beobachtungen über die Interferenz der Schallwellen, mittelst resonirender Membranen; Beobachtungen über Longitudinal- und Transversal-Töne gespannter Saiten; über zweckmäßige Einrichtung eines Monochords oder Tonmessers, und den Gebrauch desselben zum Nutzen der Physik und Musik; über Tartini'sche Töne; Vergleichung der Theorie der Saiten, Stäbe u. Blasinstrumente; Compensation der Orgelpfeifen (diese Abhandlung befindet sich im 11ten Bd. der Cäcilia, Seite 181 bis 202); über die Erzeugung der Aliquot-Töne auf Zungenpfeifen und auf der Clarinette, nebst einer Tabelle und einem Vorwort

von Gottfried Weber (im 12ten Bd. der Cäcilia Seite 1 bis 26); Abhandlungen über die Gesetze der Zungenpfeifen (1827). v. Wzrd.

Auch an diesem, unserm Buche nahm der eben so gelehrte als tiefe Denker über die Natur und Wesenheit des Klanges Theil, und der so sehr schätzenswerthe Artikel Akustik möchte wohl die hauptsächlichsten Resultate seiner sämmtlichen Forschungen in einem zwar engen, immerhin aber für ein übersichtliches Tableau sehr geeigneten Rahmen zusammenstellen. d. Red.

Weber, Heinrich Dionys, geb. 1771 zu Welchau in Böhmen, ward schon von seinem 7ten bis ins 12te Jahr von dem dortigen Schullehrer Franz Bayer, der wegen seiner besonderen Geschicklichkeit auf dem Flügel und der Orgel, so wie auf allen Streich- und Blasinstrumenten in der ganzen Umgegend in großem Rufe stand, im Gesange, Clavier und der Orgel und in den meisten der genannten Instrumente unterrichtet. Mit dem 12ten Jahre begann er die Gymnasialstudien bei den Piaristen zu Tuppau, wo er wegen seiner vielseitigen Geschicklichkeit und Brauchbarkeit in der Musik in das Clementinische Seminarium aufgenommen ward. Nach beendigten Gymnasialstudien ging er auf die Universität zu Prag, wo er die philosophischen, theologischen und einen großen Theil der juridischen Studien mit ausgezeichnetem Erfolge absolvirte. Ohngeachtet er allen diesen wissenschaftlichen Zweigen mit vieler Anstrengung oblag, betrieb er doch nebstbei die Musik mit leidenschaftlicher Vorliebe, welche ihn endlich bestimmte, sich ihr ausschließlich zu widmen. Von diesem entscheidenden Zeitpunkte nimmt seine künstlerische Laufbahn eigentlich ihren Anfang. So hoch auch Böhmen und insbesondere Prag schon damals in der praktischen Musik stand, so zwar, daß es mit allen Hauptstädten Europa's kühn in die Schranken treten konnte, und so viele ausgezeichnete Componisten sich auch da befanden, so war doch die Theorie der Musik gleichsam ein noch wenig bebautes Feld, indem selbst die vorzüglichsten damals lebenden Tonsetzer bloße Praktiker waren, und sich daher nicht herbeilassen wollten, in diesem Zweige Schüler zu unterrichten. Weber, vor Begierde brennend, sich die Theorie der Tonsetzkunst gründlich zu eigen zu machen, und wohl einsehend, daß ein blos mechanisches Verfahren seiner Wißbegierde und seinem damals schon wissenschaftlich gebildeten Geiste durchaus nicht genügen könne, nahm seine Zuflucht zu den Todten. Alle theoretischen Werke, welche zu dieser Zeit als die vorzüglichsten bekannt und berühmt waren, brachte er mit einem, für seine damaligen Vermögensumstände bedeutenden Kostenaufwande an sich, und studirte mit ununterbrochener, rastloser Anstrengung so lang, bis er in ihren Geist vollkommen eingedrungen war. Eine natürliche Folge hiervon war, daß er bald als der erste und vorzüglichste Theoretiker unter seinen Landsleuten anerkannt und geschätzt wurde, und man ihm von allen Seiten den Unterricht in diesem Musikzweige antrug. Hierzu kam noch die Ankunft und längere Anwesenheit des berühmten und genialen Abbe Vogler in Prag, mit dem er bald auf den freundschaftlichsten Fuß sich setzte, und beinahe seines täglichen Umgangs genoß. Da W. bei seinen glücklichen Anlagen und tondichterischen Talenten sich gar bald unter die ersten damaligen vaterländischen Componisten hinaufschwang und ein Liebling des Publikums wurde, so ward bei jeder zu veranstaltenden Feierlichkeit, welche durch Musik verherrlicht werden sollte, seine Muse in Anspruch genommen, wodurch eine Menge Gelegenheitsstücke entstanden, welche ihn mit Ruhm und Lobpreisungen lohnten. Es ist eine allgemein bekannte Sache, daß in keinem Lande Europa's damaliger Zeit die Tanzmusik auf eine so glänzende Stufe emporgestiegen war, als eben in Böhmen. Zwar versuchten vor ihm

namentlich Wrba, Cibulka und Wollanek sangbarere Melodien, meistens aus den damaligen beliebten Opern entlehnt, mit einer wirksamen Instrumentation hinein zu verweben; allein ihren Culminationspunkt verdankt sie nur Webern, denn Keiner hat so viele Tänze aller Art geschrieben als er, und zwar durch einen Zeitraum von wenigstens 15 Jahren, während dem sie unveränderlich die beliebtesten und die herrschendsten waren, und ihm ein reichliches Einkommen sicherten. Er vermehrte die Orchester in den Tanzsälen sogar bis auf 50 Individuen, während das Opernorchester aus 27 Personen bestand; führte Violen, Violoncells und alle Blasinstrumente dabei ein, und wußte ein Jedes geist- und effectreich zu beschäftigen. Noch sey hier bemerkt, daß er sogar Variationen zum Tanzen schrieb, wozu er nach Aufforderung ein beliebtes Thema, meistens aber Originalthema's wählte und sie zwölf, auch wohl noch mehrere Male variirte, so zwar, daß die Instrumente, eines um das andere, immer eine andere Variation vortrugen. Einen Beweis, wie überraschend so etwas für einen Fremden war, liefert der berühmte Vogler, der bei einer Probe von Webers Ballmusik mit Enthusiasmus ausrief: „Nein! den Aufwand von Musik, den man in Prag für die Füße macht, habe ich bei Gott nirgends gefunden! Während anderwärts Fürsten und Könige nach einer Geige und Harfe tanzen, tanzen die Böhmen nach einem Concert, von einer ganzen Capelle vorgetragen". Im Jahre 1797 trat Weber mit seinem ersten großen Werke auf, nämlich mit der Cantate in 2 Abtheilungen: „Böhmens Errettung", welche dann zur Feier des Geburtstags des Kaisers im Theater von einem aus 350 Individuen bestehenden Orchester unter seiner eigenen Leitung mit enthusiastischem Beifalle aufgeführt wurde. Durch Aufforderung seiner Freunde bestimmt versuchte sich W. endlich auch im dramatischen Fache, und schrieb eine Operette „der Mädchenmarkt" für ein Haustheater, mit Begleitung des Quartetts und Pianoforte. Die außerordentlich beifällige Aufnahme ermunterte ihn zu einer zweiten unter dem Titel „der Krieg um Liebe". Diese große Oper in 2 Akten ward zweimal als Concert mit ungewöhnlichem Beifall aufgeführt. Später schrieb er zu dieser noch einen zweiten Theil unter dem Titel „die gefundene Perle". Der Umstand, daß damals nur eine italienische Oper in Prag bestand, und späterhin die mißlichen und ärmlichen Verhältnisse der errichteten deutschen Oper, und vielleicht auch etwas zu viel Gleichgültigkeit von Seiten des Componisten, sind die Ursachen, daß diese beiden Opern gegen die Erwartung des Publikums nicht in der Scene erschienen. Im Jahre 1810 faßten die Magnaten von Böhmen den preiswürdigen Entschluß, sich zu einer Gesellschaft zu constituiren, unter der Benennung „Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen", und ein Conservatorium der Musik in Prag zu errichten. Einstimmig ward Weber zum Director dieser Anstalt ernannt, und ihm aufgetragen, einen den Localverhältnissen entsprechenden Plan hierzu zu entwerfen, und ihn, nachdem er die allgemeine Genehmigung erhalten hatte, in Ausführung zu bringen. Als Schöpfer und Leiter dieses Musikinstituts steht er nun demselben bereits schon durch 25 Jahre vor, und erhob es, ganz für dasselbe lebend, durch seine uneigennützigen Bemühungen zu einer solchen Stufe von Vollkommenheit, daß es an Planmäßigkeit, Vollständigkeit und systematischer Ordnung, das Pariser Conservatoir ausgenommen, alle gegenwärtig existirende Institute der Art weit übertrifft. Es ist dieses der vorzüglichste Glanzpunkt seiner Laufbahn. Schon beinahe 300 Eleven gingen aus dem Institute hervor, welche, in allen Ländern Europa's zerstreut, ihr glänzendes Loos demselben verdanken, und den sprechendsten Beweis von dessen außerordentlicher Fruchtbarkeit

liefern. Diese seine reellen Verdienste um die vaterländische Tonkunst und ihre Jünger waren selbst vom höchstseligen Kaiser Franz I. erkannt und gewürdigt, so zwar, daß ihm von höchstdemselben im Jahre 1883 die goldene Verdienstmedaille huldreichst zu Theil ward. Einen noch neueren Beweis über die Anerkennung seiner Verdienste um dieses Institut ist die huldreichste Verleihung eines Chifferrings von Sr. Majestät Ferdinand I., welcher ihm nach dem Concert, welches er in der Hofburg bei allerhöchst dessen Anwesenheit 1835 mit den Zöglingen des Conservatoriums aufführte, durch den verdienstvollen Landeschef und Protektor dieses Instituts, Herrn Grafen Chotek, eingehändigt worden ist. Diesem seinem schönsten Wirkungskreise, als das eigentliche Element, in welchem er lebt, verdanken wir denn auch nicht nur mehrere Compositionen, die er ursprünglich für die Eleven der Anstalt schrieb, sondern hauptsächlich die Ausarbeitung eines bis jetzt in seiner Art einzigen Werkes über die Theorie der Musik im ganzen Umfange, als Lehrbuch zum Behufe des Unterrichts am Conservatorium, wovon bis jetzt bereits 6 Bände vorhanden sind. Nicht mindere Verdienste hat sich Weber als Lehrer insbesondere erworben, wovon nicht nur die bedeutende Anzahl der durch ihn gebildeten Zöglinge im Conservatorium, sondern auch seine Privatschüler den sprechendsten Beweis an den Tag legen. Von den Letztern mögen hier nur diejenigen namhaft gemacht werden, welche bereits schon allgemein in der musikalischen Welt bekannt sind, als: Ignaz Moscheles, Karl Maria v. Bocklet, Joseph Dessauer, Eduard Kleinwächter, Elise Barth, Clavierlehrerin am Conservatorium der Musik. Auch setzte ihn seine langjährige Leitung der Orchesterübungen im Conservatorium in den Stand, manche sinnige Verbesserung und Vervollkommnung an Instrumenten an die Hand zu geben. So ward nach seiner Angabe die erste Klappentrompete und das erste Klappenwaldhorn von einem Zögling des Conservatoriums und dermaligen Lehrer an diesem Institute, Joseph Kail, zu Stande gebracht, der nachher in Wien statt der Klappen die Ventile einführte. Eine der wichtigsten und vortheilhaftesten Vervollkommnungen ist jene, welche er an den Pauken zu Stande brachte, welche darin besteht, daß sie mittelst eines einzigen Schraubenzuges in jede beliebige Tonart, und zwar in weit kürzerer Zeit als eine Violine benöthigt, gestimmt werden können, wobei noch das Besondere bemerkenswerth ist, daß diese Pauken keinen Kessel haben, einen viel stärkeren Ton von sich geben als zuvor, der in der Bestimmtheit und Sonorität ganz dem Tone eines guten Contrabasses gleich kömmt. Seine übrigen Compositionen außer den schon genannten bestehen in Liedern für Kirche und Haus, Messen, gegen 18 Cantaten, einer Menge Tänze, die in verschiedenen starken Parthien gedruckt worden sind, 3 Streichquartetten, Concertstücken für ziemlich alle gangbare Concertinstrumente, Quartetten für Hörner, Harmoniemusiken, Kinderballets, und vielen Sachen für das Clavier. Selbst die kleinsten und unbedeutendsten darunter zeugen von vielem Talent und besonders einem ungemeinen Reichthum an schönen Melodien. B.

Weber, die Schwestern Josepha, Aloysia, Constanze u. Sophie. Ihr Vater, Fridolin Weber, älterer Bruder des Majors Anton von Weber, folglich Carl Maria's Oheim, war aus Freiburg im Breisgau gebürtig, vollendete dort seine Studien, und erhielt das Diplom als Doctor der Theologie, trieb aber nebstbei Sprachen und Musik, wie er denn sehr brav Violin spielte und einen herrlichen Baß sang. Mit dem Ableben seines Vaters änderte sich auch die künftige Berufsbestimmung, er folgte demselben als Oberamtmann der Schenauischen Herrschaften, und

lernte in der Beschließerin des gräflich Sickingen-Homburg'schen Hauses die künftige Lebensgefährtin kennen. Diese, eine geborene Stamm aus Mannheim, obwohl einer angesehenen Familie entsprossen, denn der Großvater Otto Heinrich Stamm bekleidete die Würde eines churpfälzischen geheimen Raths, war dennoch um der verwittweten Mutter die drückende Last von 12 Kindern zu erleichtern, nothgezwungen, in der Fremde Dienste zu nehmen. Webers freimüthiger Antrag, sie zu ehelichen, sicherte ihr wenigstens ein unabhängiges Auskommen, und sie beschenkte den glücklichen Gatten binnen einem Lustrum mit fünf Liebespfändern, einem Knäblein, Johann Nepomuk, und oben genannten vier Töchtern. Allgemach erwachte aber wieder die Sehnsucht nach der Heimath, und der Wunsch, nach Jahren die Ihrigen einmal wieder zu sehen; dazu kamen Mißhelligkeiten, welche dem Hausvater seine amtliche Stellung immer mehr verleideten; genug, er resignirte, zog mit Sack und Pack nach Mannheim, und erhielt als Sänger in der damals so hochberühmten Hofcapelle einen Ehrenplatz. Als der Churfürst Carl Theodor sein baierisches Erbe antrat, mußte auch die Weber'sche Familie mit nach München auswandern. Inzwischen waren die vier Schwestern zu hoffnungsvollen Sängerinnen herangewachsen; besonders ragte Aloyse, die Zweitgeborne, durch eine wunderherrliche, glockenreine Silberstimme hervor, und der k. k. Gesandte, Graf Lehrbach, machte im Namen seines Monarchen dem Vater sehr vortheilhafte Anträge. Dieser ließ durch solch' glänzende Versprechungen sich blenden, entsagte nach einem kaum 10monatlichen Aufenthalte einem Engagement, wo seine und der Seinigen Zukunft geborgen gewesen wäre, ordnete und betrieb mit der hastigsten Eile Alles zur Abreise, und langte auch wirklich schon am 9. August 1779, gerade während des Mitregenten, Kaiser Joseph II. Abwesenheit, in Wien an. Kaum vergönnte ihm aber das Schicksal die Vaterfreude, dem ersten, mit ausnehmend günstigen Erfolge gekrönten Debüt seiner Aloyse noch beiwohnen zu können, als in der Nacht des 22sten Octobers plötzlich ein Schlagfluß dem Daseyn des rüstigen 45jährigen Mannes ein Ende machte, ohne daß für die Hinterlassenen gesorgt und der trostlosen Mutter mit ihren vier verwaiseten Töchtern — da der Himmel den Knaben nebst dessen zwei jüngeren Brüdern wieder zu sich genommen hatte — die ihr stipulirte Pension legal und decretmäßig ausgemittelt war. Ueber Aloyse sehe man nun das weitere in dem Art. Lange. — Josepha, die Erstgeborene, bildete sich unter Righini's Leitung zu einer gewandten Bravour-Sängerin. Da aber der verhängnißvolle December des 1780ten Jahres nicht nur der österreichischen Monarchie Marie Theresien, die angebetete Landesmutter, sondern auch der Weber'schen Familie eine großmüthige Gönnerin raubte, so sah letztere mit jenem traurigen Ereignisse ihren einzigen Hoffnungsanker versinken, und die Mutter sich bemüßigt, abermals eine Tochter aus ihren Armen zu reißen. Josephe folgte einer Einladung zur Grätzer Bühne, wodurch sie in den Stand gesetzt wurde, die Zurückgelassenen wenigstens zeitweilig unterstützen zu können. Binnen einigen Jahren begründete sie sich einen ehrenvollen Ruf, welchem sie die Anstellung als erste Sängerin am Schikaneder'schen Theater in Wien verdankte, wo sie sich mit dem Violinisten Franz Hofer vermählte und vorzüglich im Coloraturen-Genre excellirte. Ihre außerordentliche Höhe bis f, g sogar a in der viergestr. Octave, und ihr brillantes Staccato wurden speciell von den damaligen Opern-Componisten berücksichtigt, und sofort wird es denn auch erklärbar, warum z. B. Paul Wranitzky den Oberon, oder Mozart, aus schwägerlicher Galanterie, die Königin der Nacht mit einem Passagenreichthum ausschmückte, der sicher-

lich mit der besseren Ueberzeugung im offenbaren Widerspruch stand. Nach wenig Jahren schon wieder Wittwe geworden, verehelichte sie sich, nachdem auch ihre Mutter zur Ruhe eingegangen, das zweitemal mit dem Baßsänger Fr. Seb. Meier (s. d.), verließ bald nachher die Bühne und starb 1820. Ihre einzige Tochter, eine unter dem Adoptivnamen Meier bekannte, zwar nicht ausgezeichnete, aber gut verwendbare Sängerin, war einige Zeit über beim Hofoperntheater angestellt, und wurde die Gattin des k. k. Börse-Commissärs Hönig. — Constanzen's Musikmeister, erst in München, später in Wien, war W. A. Mozart; bald aber entspann sich zwischen dem Lehrer und der lernbegierigen Schülerin ein zärtlicheres Verhältniß. Obwohl nun der Brautwerber eine, vielleicht nicht allzuernstlich gemeinte, abschlägliche Antwort erhielt, unter dem Vorwande, daß der Freier zur Zeit noch einer fixen Anstellung ermangele, so bekümmerte solches denselben nur wenig, er wagte vielmehr einen Geniestreich, und entführte sein liebes Bräutchen, versteht sich mit ihrer gegenseitigen Einwilligung, aus der eigenen, in einem Stadthause, „zum Auge Gottes" genannt, befindlichen Wohnung. Weil nun zufälliger Weise an demselben Tage des neugebackenen Ehemanns Oper: „Belmont und Constanze", oder „die Entführung aus dem Serail" im Nationaltheater dargestellt wurde, so gab dieses Quid pro quo zu mancherlei Witzspielen Veranlassung, und Kaiser Joseph, welcher nicht unwahrscheinlich von der ganzen Geschichte zum voraus verständigt und mit in's Geheimniß gezogen war, oder wohl gar den zukünftigen Cammer-Capellmeister bereits schon in petto hatte, taufte in scherzhafter Laune den Titel dieser Operette um, und nannte dieselbe nie anders als „Mozart und Constanze", oder „die Entführung aus dem Auge Gottes". Aus dieser mit 6 Kindern gesegneten Ehe blieb nur der zweite und der letztgeborene Knabe am Leben. Carl widmete sich dem cameralistischen Fache, ist zu Mailand in Staatsdiensten angestellt, und betreibt die Musik blos als Dilletant. Wolfgang Amade, des Vaters verjüngtes Ebenbild, hat ausschließlich der Tonkunst sich gewidmet (s. d.). Nach dem Ableben des deutschen Amphion machte die Wittwe eine Kunstreise durch Deutschland, brachte in den meisten Hauptstädten dessen letzte Arbeiten zu Gehör u. veröffentlichte aus dem unschätzbaren Nachlasse Mehreres durch den Druck. Bald nach ihrer Rückkunft lernte sie in Wien den damaligen Königl. Dänischen Gesandtschafts- und Etats-Rath Georg Nicol. v. Nissen, Ritter des Danenbrog-Ordens, einen glühenden Verehrer ihres verklärten Gatten, kennen und achten. Immer fester umschlang beide ein gleichgesinntes Freundschaftsband, und um solches unauflöslich zu knüpfen, ließen sie sich 1810 in der Domkirche zu Presburg trauen. Kurz darauf folgte die Neuvermählte ihrem Gemahl nach Kopenhagen, und später zogen sie nach Salzburg, zur Realisirung eines längst genährten Projectes, nämlich die Herausgabe einer pragmatisch-authentischen, möglichst vollständigen, allumfassenden Biographie W. A. Mozarts, hier an Ort und Stelle geschichtliche Daten und notorisch verbürgte Belege zu sammeln. Mitten aber in dieser ihm so lieb gewordenen Beschäftigung, und ohne an's ersehnte Ziel der Vollendung zu gelangen, überraschte ihn plötzlich der Tod am 24en März 1826; und es war in der That ein sonderbarer Conflict, daß die nunmehr doppelt verwittwete Frau gerade eben in jener Stadt den zweiten Gatten verlieren mußte, in welcher ihr Erster das Licht der Welt erblickt hatte. Mit dem festen Entschlusse auch ihre noch übrigen Lebenstage in der romantischen, ihr zwiefach unvergeßlichen Juvavia zu beschließen, war es ihre erste Sorge, das hinterlassene Manuscript mittelst des vorgefundenen Materials zu ergänzen, und der darnach sehn-

süchtigen Kunstwelt im Drucke vorzulegen. Nicht lange, so erhielt sie eine Mitgefährtin der Einsamkeit an ihrer jüngsten Schwester Sophie, welche, gleich ihr, an demselben Tag und Jahr des Gatten Verlust betrauerte. Diese hatte schon im Mädchenalter den Theaterfänger Jacob Haibel (s. d.) im Hause ihrer Schwester Josepha Hofer-Meier kennen gelernt, und war demselben nach Diakowar in Slavonien gefolgt, woselbst jener die Chordirectorstelle am bischöflichen Domcapitel bekleidete, mit ihm ehelich sich verbunden und 21 Jahre in harmonischer Eintracht, fern von den Ihrigen, jedoch ohne Mutterfreuden zu genießen, durchlebt. — d.

Weber, Carl Maria von, in der nachmozartischen Periode einer der genialsten und fruchtbarsten deutschen Componisten, und als Künstler überhaupt betrachtet auch einer der merkwürdigsten Männer des laufenden Jahrhunderts. Er ward zu Eutin im Holsteinischen am 18ten Decbr. 1786 geboren. Sein Vater war Major und sorgte für die beste Erziehung des Knaben, der zu wissenschaftlichen Zwecken bestimmt war. Einer inneren Neigung zu Folge theilten sich in alle seine Jugendmuße Malerei u. Musik; in ersterer versuchte er sich nicht ohne Glück, doch die Tonkunst verdrängte, ihm selbst vielleicht kaum bewußt, jene ihre Schwester allmählig ganz und gar. W. that in seiner Jugend in den Freistunden, welche ihm die Schularbeiten ließen, fast nichts als musiciren, kaum daß er einmal sich sonderlich aufgefordert fühlte, mit anderen Knaben im Freien sich zu ergehen. Eine angeborene Unstätigkeit und eigenthümliche Neigung, nicht viel länger als zu genauerer Bekanntschaft nöthig war an einem Orte zu verweilen, war Ursache, daß der Vater sehr oft seinen Wohnsitz wechselte. Daraus entstand für den Sohn allerdings der Nachtheil, daß auch sein Unterricht oft ein anderer und nicht immer der beste wurde, denn nicht überall gab es in seinen Lieblingsfächern auch gleich gute Lehrer. Es ließe sich aus diesem Umstande recht wohl die Erscheinung herleiten, daß seine Erstlingsarbeiten an einem Mangel von systematischer Ordnung und Charakterfestigkeit leiden. Es sprach sich, wie in seinem Clavierspiel, keine bestimmte Richtung, keine eigentliche Schule darin aus, sondern mehr, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, ohne mißverstanden zu werden, ein verworrenes Genie, oder umgekehrt, eine geniale Unordnung. Den besten Grund zur künftigen, deutlichen und charaktervollen Spielweise auf dem Clavier legte er bei dem braven und strengen, eifrigen Heuschkel in Hildburghausen, wo sein Vater um 1796 verweilte. Je mehr dieser die allmählige Entwickelung eines großen Talents in dem Sohne wahrnahm, desto liebevoller und bereitwilliger sorgte er für dessen weitere Ausbildung und scheute dazu kein Opfer. Daher brachte er unseren W. auch einige Zeit zu Michael Haydn in Salzburg. Doch stand dieser ernste Mann dem Kinde noch zu fern, und dieses konnte daher nur wenig und das Wenige selbst nur mit großer Anstrengung von ihm lernen. Zu seiner Aufmunterung ließ der Vater auch 1798 sechs Fughetten, welche er componirt hatte, drucken, und die Leipziger allgem. musikal. Zeitung zeigte dieses sein erstes gedrucktes und öffentliches Werk freundlich an. Dann brachte zu Ende desselben Jahres noch der Vater ihn nach München, wo der große Valesi (Walleshauser) ihn im Singen und der Hoforganist Kalcher in der Composition unterrichten mußten. Den sorgfältigen, klaren und vollkommen stufenweis fortschreitenden Unterweisungen des Letzteren verdankte W. größtentheils die Beherrschung und den gewandten Gebrauch der Kunstmittel, besonders in Beziehung auf den vierstimmigen reinen Satz, wodurch er nachgehends sich so sehr vor vielen anderen Componisten auszeichnete. Mit unermüdlichem Fleiße aber arbeitete er auch seine Studien

und Aufgaben aus. Damals auch schon fing sich bei ihm eine besondere Vorliebe zum Dramatischen an bestimmt auszusprechen. Er schrieb an größeren Werken unter den Augen seines Lehrers die Oper „die Macht der Liebe und des Weins", dann eine Messe und Mehreres für Instrumente, welche sämmtliche Versuche er später aber den Flammen übergab, damit, wie er sich ausdrückte, nicht an diesen Kindereien die Welt seine Kräfte ermessen möchte. Von der Natur mit einem äußerst regen, feurigen und Alles rasch ergreifenden Geiste begabt, reichte auch damals schon die Musik bei weitem nicht aus, ihn genugsam zu beschäftigen, und es verbreitete sich sein Denken und Streben über noch manche andere, oft ganz heterogene Dinge. So kam es, daß er sich in jener Zeit der Idee hingab, dem von Sennefelder eben erfundenen Steindruck den Rang abzugewinnen, und endlich auch glaubte er, dieselbe Erfindung, aber mit einer noch zweckmäßigeren Maschine gemacht zu haben. Um die Sache, welche bedeutenden Gewinn versprach, ins Große zu treiben, zog er mit seinem Vater nach Freiberg in Sachsen, wo er alles dazu nöthige Material meinte bequemer zur Hand zu haben. Die Weitläufigkeit des Geschäfts aber, und sein Mechanisches, Geisttödtendes ließen ihn eben so bald wieder davon abstehen, als er es mit Hast und Eifer ergriffen hatte, und nun mit verdoppelter Lust die Composition aufs Neue fortsetzen. Was in München von ihm gedruckt wurde, waren nichts als 6 Variationen für das Pianoforte. Als 14jähriger Knabe jetzt schrieb er die Oper „das Waldmädchen", wozu ihm Ritter von Reinsberg den Text geliefert hatte, und die auch im November 1800 mit großem Beifalle aufgeführt wurde, ja sich nach Wien, Prag, Petersburg, und überhaupt viel weiter verbreitete, als es dem, damals freilich darüber entzückten, Künstler späterhin lieb war, da er selbst sie für ein höchst unreifes, wenn vielleicht auch nicht ganz erfindungsleeres Produkt erklärte. Ein Artikel in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung weckte in dem jungen und für alles Neue schnell empfänglichen und begeisterten Componisten die Idee, auf eine ganz neue und originelle Weise zu arbeiten, durch welche besonders die älteren vergessenen Instrumente wieder in Erinnerung und Aufnahme gebracht würden. Demgemäß componirte er, und zwar in Salzburg, wohin er Familienangelegenheiten halber gereist war, im Jahre 1801 „Peter Schmoll und seine Nachbaren", die, wie sich auch nicht anders erwarten ließ, in Augsburg ohne sonderlichen Erfolg aufgeführt wurde. Die Ouvertüre dazu arbeitete er später um und ließ sie drucken. 1802 machte er mit seinem Vater eine musikalische Reise nach Leipzig, Hamburg und Holstein, wo er mit dem größten Eifer theoretische Werke über Musik sammelte und studirte, aber durch mannigfaltige Zweifel bewogen, die Harmonie in ihrem Grunde zu erforschen, sich sein eigenes musikalisches Gebäude aufstellte, und in diesem die herrlichen Regeln der Alten durch eigenes Nachdenken begründete und weiter durchführte. Hatte dies Unternehmen weiter keinen Nutzen, so klärte es die unermeßlich weite und große Tonwelt nur noch mehr vor seinen Blicken auf. Hiernach drängte es ihn, das schöne, musikalische Wien zu sehen und zu genießen, und zum erstenmale allein betrat er diese Halle. Unter mehreren großen Tonmeistern lernte er hier Vater Haydn und den originellen Abbe Vogler kennen, welcher Letztere besonders mit vieler Liebe und Wohlwollenheit dem ernsten Streben des Jünglings entgegenkam, und mit der reinsten Hingebung ihm den Schatz seines Wissens aufschloß. Vogler war es auch, der ihn veranlaßte, für jetzt noch, so viel und schwere Entsagung es ihn kostete, das Ausarbeiten größerer Tonwerke aufzugeben und nun beinahe zwei volle Jahre hindurch blos dem emsigen und unermüdlichen

Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister sich hinzugeben. In Gemeinschaft mit seinem Lehrer zergliederte er diese in Hinsicht ihres Baues, ihrer Ideenausführung und der Benutzung der vorhandenen Kunstmittel, und suchte das Gefundene dann durch eigene Studien sich selbst anzueignen. Auch als Pianofortespieler begann er jetzt eine eigene und zwar die eigentlich künstlerische Epoche seiner Virtuosenlaufbahn. Was früher blos geniale Aufflüge gewesen waren, ward jetzt zu einem eigenthümlichen Gepräge seines Spiels, und es kam mehr System und Charakter in seinen Vortrag. Von seinen Compositionen erschienen öffentlich nur ein Paar Werkchen, nämlich ein Heft Variationen für Pianoforte und der Clavierauszug der Vogler'schen Oper „Samori", den er auf Voglers eigenen Antrieb fertigte. Endlich führte ihn ein Ruf als Musikdirector nach Breslau, und hier eröffnete sich seiner Wirksamkeit auch ein ganz neues Gebiet. Er mußte nicht blos ein neues Orchester, sondern auch einen neuen Chor daselbst schaffen, und daneben auch sich selbst erst zum Director stempeln, was Alles ihm aber bald und vollkommen gelang. Daß bei so vielen Dienstgeschäften und besonderen eigenen Uebungen für tondichterische Arbeiten nur sehr wenig Zeit und Muße übrig blieb, leuchtet ein; dennoch vollendete er die von Rhode gedichtete Oper „Rübezahl". 1806 zog ihn der kunstliebende Herzog Eugen von Würtemberg nach Carlsruhe in Schlesien. Hier schrieb er zwei Sinfonien, mehrere Concerte und Harmoniestücke. Als aber der Krieg das niedliche Theater und die brave Capelle des Herzogs zerstörte, unternahm er eine Kunstreise, von welcher er indessen bald in das Haus des Herzogs zu Stuttgart zurückkehrte. Hier schrieb er seine Oper „Silvana", nach dem Sujet des „Waldmädchens" von Hiemer neu umgearbeitet. Der Clavierauszug davon erschien später bei Schlesinger in Berlin. Ferner componirte er die Cantate „der erste Ton", nebst einigen Ouverturen und Sinfonien, und schrieb besonders viele Clavierfachen. 1810 trat er eine zweite große Kunstreise an, die ihn auch nach Frankreich und von da zurück über München nach Berlin führte. Seine Opern wurden gegeben und seine Concerte waren sehr besucht. Im Verein mit den beiden sehr talentvollen Kunstjüngern Meyerbeer u. Günsbacher genoß er, selbst gereifter und zur Prüfung fähiger, hiernach nochmals Vogler's tiefe Erfahrungen, und schrieb seine Oper „Abu-Hassan" zu Darmstadt 1810. Von 1813 bis 1816 leitete er als Musikdirector die Oper in Prag, die er ganz neu organisirte, und dort componirte er auch die große Cantate „Kampf und Sieg", welche durch Größe und Fülle der Ideen, wie durch glänzende Bearbeitung imponirt, gleichwohl aber auch noch keinen ganz bestimmten Styl offenbart. Nur seiner Kunst lebend, legte er diese Stelle nieder, als sein Zweck für Prag erreicht war, und zog abermals frei in die Welt. 1816 hielt er sich längere Zeit in Berlin in dem Hause eines kunstsinnigen Freundes auf und schrieb daselbst drei seiner schönsten Pianofortesonaten. Viele und schöne Anerbieten kamen ihm bald von allen Seiten entgegen, aber keines als der Ruf nach Dresden zur Bildung einer deutschen Oper konnte ihn auf's Neue festhalten, und diesem Geschäfte widmete er nun seit 1817 auch den schönsten oder doch größten Theil seiner Thätigkeit, wofür ihm die allgemeinste Anerkennung, selbst von denen ward, welche durch eine gewisse Künstlerlaune sonst abgehalten zu werden pflegen, auch dem größten Verdienste ihrer Geschäftsgenossen den schuldigen Dank und die rechtmäßig erworbene Achtung zu zollen. Unter dem, was er zunächst componirte, zeichneten sich vornehmlich einige Gelegenheitscantaten aus, z. B. die Cantate zum Regierungsjubiläum des Königs von Sachsen, dann die bekannte Jubel-Ouverture, mehrere Vermählungscantaten, und die äußerst gediegene

Messe zum Namenstage des Königs nebst Offertorium, der nachher eine zweite folgte. Hierauf schrieb er jenen „Freischütz" mit Kind's Text, der zuerst 1821 zu Berlin aufgeführt wurde, und dann durch die ganze civilisirte Welt erklang, damit seinem Verfasser eine Celebrität und Popularität gewinnend, wie sich seitdem wohl kein Componist ihrer rühmen konnte. Es ist wenig bekannt, aber erwiesen, daß Weber diejenigen Melodien, welche hauptsächlich eben dieser Oper einen Weg über alle großen und kleinen Theater Europa's bahnten, aus einem Clavierconcerte des jetzt in tiefer Geistesverwirrung vergrabenen Organisten Böhner entlehnte; Schreiber dieses ist die Thatsache bis auf die Note hin zu erweisen erbötig; indessen die Oper trug, trotz auch mancher Absurditäten, die darin vorkomen, wie auf, Adlerflügeln Webers Namen in wunderbarer Schnelle durch die halbe Welt und der unerhörte Erfolg des „Freischütz", welcher durch seine äußerst volksthümlichen Melodien einestheils, und anderntheils durch das imponirende Zauberwerk des Kugelgießens in der Wolfsschlucht zu erklären ist, verschaffte ihm den Antrag, eine neue Oper für Wien zu componiren, wozu Frau von Chezy ihm nach einer altfranzösischen Erzählung die „Euryanthe" dichtete. Dieses Werk beschäftigte ihn von 1822 bis zum Herbste 1823, und im September letzteren Jahres reiste er selbst nach Wien, um es dort aufzuführen, was denn auch am 25sten October zum erstenmale geschah. Der Erfolg der Oper war nicht der glänzende wie der des „Freischütz", doch liegt die Schuld sicher nicht in der großartigen Musik, sondern lediglich in manchen äußeren Elementen. 1824 erhielt W. von London aus den Auftrag, die Oper „Oberon" für das Conventgardentheater zu componiren, und zugleich war der erste Akt des Textes beigelegt. Als Vorarbeit beschäftigte er sich ernstlich mit der englischen Sprache, aber seine angestrengten Berufsarbeiten, zumal da er zugleich die Geschäfte seines kränklichen und oft nach Italien reisenden Collegen Morlacchi versehen mußte, griffen in Verbindung mit seinen Studien seine Gesundheit an, und er konnte sich des Auftrags nicht so schnell als man verlangte und er selbst auch wünschte, entledigen. Den Sommer 1825 brachte er zur Herstellung seiner Gesundheit in Ems zu; dann ging er nach Berlin und brachte dort zu Ende des Jahres seine „Euryanthe" auf die Bühne. Sein Hals- u. Brustübel verschlimmerte sich 1826; indessen setzte er seine Arbeit an dem „Oberon" jetzt unausgesetzt fort, entriß sich den Armen seiner besorgten Freunde, ging im Februar nach London, vollendete dort seinen „Oberon", führte ihn auf, aber am Tage auch, wo sein „Freischütz" zu seinem Benefiz aufgeführt werden sollte, am 5ten Juli 1826, hauchte der innige und treue Mensch, der große Künstler, der liebende Gatte, den selbst in dem Gewühle Londons eine überschwengliche Sehnsucht nach seiner Heimath zog, und den der enthusiastischste Beifall nicht taub machen konnte gegen die Stimme des Herzens, der den Jubelruf des Briten ehrte, ohne ihn aber lieben zu können, den letzten Lebensathem aus, und der Fromme ging, seines Glaubens „wie Gott will" getrost, hinüber in die Wohnung des ewigen Friedens. Als Catholiken begrub man ihn feierlich in der Moorfieldscapelle. — C. M. von Weber hat, ungeachtet der nicht sehr großen Zahl seiner dahin gehörigen Werke, in der dramatischen Composition Epoche gemacht, vieles Neue geschaffen, die Instrumente mit einziger, tiefer Wirkung angewendet, den Volksgesang veredelt und dem Singspiele ein neues, wirksames Leben eingehaucht. Die Geistergesänge seines „Oberon" gehören zu den idealsten Charakterbildern, die je in der Musik aufgestellt worden sind. Leider hat er die komische Oper „die drei Pintos" von Theodor Hell, an welcher er seit mehreren Jahren arbeitete,

unvollendet hinterlassen. Weber verband übrigens die glänzendsten Eigenschaften in einer Person; er war nicht nur einer der originellsten Tonsetzer, ein großer Virtuos, der im Pianofortespiel besonders in seiner letzten Zeit große Eigenthümlichkeiten bekundete, ein eben so feuriger als besonnener, einsichtsvoller und umfassender Director, ein in den ästhetischen und grammatischen Theilen seiner Kunst überall einheimischer Theoretiker, sondern auch einer der gebildetsten und geistreichsten Männer, der das Leben von einem höheren Standpunkte aus betrachtete als die meisten Künstler zu thun pflegen. Das beweisen vornehmlich die Aufsätze und Abhandlungen, welche er in großer Zahl in verschiedene Zeitschriften, meist anonym, über künstlerische Gegenstände lieferte, und daher auch seine wundervollen musikalischen Dichtungen, welche das Ohr zauberisch zu vergnügen und ganz zu gewinnen wissen, ohne der ästhetischen Wahrheit abtrünnig zu werden, und diese heilig zu halten verstehen, ohne diesem Heiligen das Zeitliche zu opfern, die Sinnenlust und den Reiz der Anmuth und Lieblichkeit, als wären diese Dinge vom Bösen, von sich werfen zu müssen. In der That, das ist gerade, was sich als das Charakteristische der Composition unseres W. auszeichnet, und vorzüglich in dem Freischütz sich erst recht vorwaltend ausgesprochen hat, daß seine Tondichtungen überall Wahrheit des Ausdrucks mit der entsprechendsten Anmuth fließender, ja selbst populärer Melodien und mit süßem Harmonienzauber vereinigen. Diese Einigung, dies gleichzeitige Erfüllen der beiden Aufgaben des leiblichen, wie des geistigen Sinnes, dieses wahre utile dulci, ist offenbar der Talisman, durch welchen es W. gelang, uns nicht allein gleich bei der ersten Bekanntschaft so lieb zu werden, sondern auch auf die Dauer uns so werth zu bleiben, und so den Beweis zu liefern, daß, auch ohne das Höhere zu vernachlässigen, sich doch ein großes Publicum nicht allein gewinnen, sondern daß es sich gerade nur auf diese Weise erst recht festhalten läßt. Die große Anzahl von W's oben nicht ausdrücklich genannten, aber im Stiche erschienenen Compositionen enthält eine Menge von Instrumentalstücken, besonders für concertirende Instrumente und sehr geübte Spieler berechnet, als: Concerte, Concertino's, Potpourri's und Harmoniestücke für Pianoforte, Clarinette, Fagott, Horn, Violoncell, Sonaten, Variationen, Polonaisen und Tänze, ein Clarinettquintett und einige Sinfonien; verschiedene Cantaten, Concertarien, 4stimmige Gesangstücke und Lieder zum Clavier, worunter die mit so unendlich vielem Beifalle aufgenommene Liedersammlung „Leier und Schwert" (von Körner), worin man überall den poetischen und declamatorischen Tonsetzer erkennt. Viel Interesse haben die in Kind's „Muse" mitgetheilten Fragmente, in welchen Weber seine Ansichten und Erfahrungen unter dem Titel „Künstlerleben" ausspricht. Das Ganze gab sein Freund Theodor Hell (Winkler) unter dem Titel „Hinterlassene Schriften von C. M. v. Weber" in zwei Bänden heraus, und eine neue Sammlung von seinen hinterlassenen Papieren steht uns durch die Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin bevor. Jene erste Sammlung und eine Reihe von Aufsätzen und Briefen von ihm und über ihn in der Zeitschrift „Cäcilia" liefern reiche Materialien zu einer ausführlichen Biographie. Als die Nachricht von seinem Tode nach Deutschland kam, ward durch Benefizvorstellungen in Theatern und Concerten ein Fonds für die Erziehung seiner Kinder gegründet.

Weber, Gottfried, verdienter Theoretiker und praktischer Tonsetzer, auch wissenschaftlich gebildeter Geschäftsmann, ward geboren zu Freinsheim in Rheinbaiern 1779, studirte von 1796 bis 1800 in Göttingen die Rechtswissenschaft, und ward dann Praktikant am Reichskammergericht in Wetzlar.

Seine Neben- und Erholungsstunden füllte er durch das Studium der Musik aus, lernte auch fast alle gangbaren Instrumente practisch behandeln, und zeichnete sich besonders auf der Flöte und später auch auf dem Violoncell als Virtuos aus. 1802 ward er Dinasterialadvocat in Mannheim, und 1804 Fiscalprocurator. 1814 erhielt er den Ruf als Tribunalrichter nach Mainz, und 1818 wurde er als Hofgerichtsrath nach Darmstadt berufen, wo er zugleich auch als Generaladvocat am dortigen Cassationshofe angestellt wurde. 1825 ernannte ihn die Regierung zu der aus drei Personen bestehenden Gesetzescommission, welche mit dem Entwurfe einer neuen Civil- und Strafgesetzgebung beauftragt war. Unter Entbindung seiner bisherigen Aemter wurde er 1832 endlich zum Generalprocurator, später Ritter des Hessischen Ludwigordens erster Classe, durch die Universität Gießen Doctor honorarius, Ehrenmitglied der Königl. schwedischen Academie der Musik, des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, und anderer artistischen Gesellschaften. Das mit kurzen Worten die äußere Lebenscarriere dieses auf dem Felde der Kunst, in allen seinen Richtungen und einzelnen Gebieten, so äußerst thätigen und besonders thätig gewesenen Mannes. Wirklichen Unterricht in der Musik erhielt er nur in seiner Jugend in seinem Geburtsorte; doch so beschränkt derselbe in seiner äußeren Ausdehnung auch seyn mochte und nur seyn konnte, so war er in seiner Art doch gründlich und wohl geeignet, einen guten Boden für fernere und umfassendere Bildung zu legen. Für diese war W. sich selbst überlassen, und er suchte sich dieselbe zu erwerben theils durch unermüdliche Uebung und eifriges Studium vorhandener classischer Werke, welches ihn bei dem eminenten Scharfsinn und der leichten Auffassungsgabe seines Geistes rasch weiter fördern mußte, theils durch Anhören fremder Künstler und großer Musikwerke zu Wien, wo er sich einzig um dieser Ursache willen einmal längere Zeit aufhielt, München, Cassel, Göttingen und Frankfurt. Oft wird Vogler für seinen Lehrer ausgegeben; allein W. hat auch nicht eine einzige Stunde bei diesem Meister Unterricht gehabt, und wie wenig Vogler auch mittelbar durch seine Werke einen bestimmenden Einfluß auf W's Talent und Studien geübt hat, beweist am besten der Widerspruch, welcher zwischen vielen Ansichten beider Männer über theoretische Kunstgegenstände herrscht. Sollen Namen genannt werden von Meistern, welche auf irgend eine Weise besonders fördernd auf W's Thätigkeit in musikalischen Dingen einwirkten, so kann dies eher geschehen von C. M. v. Weber und Gänsbacher, mit denen unser Gottfried Weber viele Jahre lang den vertraulichsten Umgang pflegte, und denen er in allen Richtungen ihres künstlerischen Wirkens mit einer unbegränzten Verehrung folgte. Während seines Aufenthalts in Mannheim war er auch eine Zeitlang Director der Kirchenmusik und des musikalischen Conservatoriums daselbst, und während seines Aufenthalts in Mainz dirigirte er das dortige musikalische Museum und führte die Oberleitung der Opern im Nationaltheater. In seinen späteren Jahren gab er die praktische Musik, für ihre Ausübung, gänzlich auf, und widmete sich lediglich oder doch vorzugsweise der ästhetischen und technischen Theorie der Musik. Als Schriftsteller in derselben war er schon 1803 mit Aufsätzen in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung aufgetreten. Die Theilnahme an dieser Zeitung, so wie an der großen Encyklopädie von Ersch und Gruber, den Heidelberger „Jahrbüchern für Literatur", der „Zeitung für die elegante Welt" und der Jenaischen Literaturzeitung setzte er auch fortwährend fort; doch legte er jetzt auch von seinen außerordentlich umsichtigen Forschungen im Gebiete der Theorie Beweise in größeren Werken ab, als dem ausgezeichneten „Versuche einer

geordneten Theorie der Tonsetzkunst", der zuerst in zwei Bänden, dann in einer zweiten und dritten Auflage aber in vier Bänden erschien; ferner in einer „allgemeinen Musiklehre für Lehrer und Lernende". Einzelne Hauptcapitel, als über die Generalbaßlehre, wurde aus diesen Werken auch besonders abgedruckt. Und 1824 gründete er die Zeitschrift „Cäcilia", deren Redaction er denn auch bis jetzt fortführte, und in welcher er durch eine lange Reihe eigener Artikel und Aufsätze aller Art den ganzen Schatz seines musikalischen Wissens, wie damit die Hauptzüge seines ganzen künstlerischen Charakters niederlegte. Am deutlichsten hat sich letzterer ausgesprochen in den mühevollen Untersuchungen, welche er über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems anstellte, und in den sonstigen mannigfachen Angriffen, welche er gegenüber von der gesammten musikalischen Welt auf diesen unsterblichen Tonhelden wagte, die ihn, mit so bewundernswerther advocatorischer Gewandtheit er sie auch durchführte, dennoch in manche sehr ärgerliche Streitigkeiten verwickelten, und in solcher Folge auch einen bedeutenden Schatten warfen auf den Glanz, den er in der That durch seine übrigen schriftstellerischen Bestrebungen sich in der musikalischen Literatur bereits erworben hatte. Unter den Abhandlungen, welche er in die verschiedenen Zeitschriften lieferte, verdienen hauptsächlich wohl die akustischen Inhalts hier hervorgehoben zu werden, namentlich jene über Akustik der Blasinstrumente und Compensation der Orgelpfeifen. Von seinen Compositionen, welche ein großes Streben nach Einfachheit und declamatorischem Charakter auszeichnet, sind besonders einige neuere Kirchenstücke, mehrere Messen, ein Te Deum (1812) und ein Requiem (1813) an mehreren Orten mit Beifall aufgeführt worden. Dann schrieb er vorzüglich viele Lieder, worunter auch Körner'sche, die den Titel „Leier und Schwert" führen, aber mit der gleichnamigen Sammlung von C. M. v. Weber nicht verwechselt werden dürfen. Seine Clavierfachen sind wenig gekannt, außer einer seinem Freunde C. M. v. Weber dedicirten Clavierfonate. In Folge seiner akustischen Speculationen brachte er auch an einigen Instrumenten Verbesserungen an, oder gab doch dazu Veranlassung, und erfand die sog. Doppelposaune und den vereinfachten Taktmesser (s. Chronometer). An den Almenräderschen Fagottverbesserungen scheint W. ebenfalls vielen Antheil zu haben.

Weberling, Johann Friedrich, angesehener Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componist für sein Instrument, 1758 zu Stuttgart geboren, trat 1770 in die ehemalige Herzogliche Militäracademie daselbst, und wollte Stuccator werden. Er hatte in dieser Kunst auch bereits solche bedeutende Fortschritte gemacht, daß er bei Verfertigung mehrerer Werke in den Sälen des Schlosses verwendet werden konnte, als eine Lebensgefahr, in welche er wiederholt bei dieser Arbeit gerieth, ihn bestimmte, jenen Beruf ganz aufzugeben, und sich der Musik zu widmen, zu welcher er zudem eine besondere Neigung fühlte. Er wählte die Violine zu seinem Hauptinstrumente, und erlangte eine solch' bedeutende Fertigkeit darauf, daß er in vier Prüfungen, welche mit den Zöglingen der Academie angestellt wurden, jedesmal den ersten Preis gewann. Hierauf ward er 1782 als erster Violinist in der Herzoglichen Hofcapelle angestellt, die er auch nie wieder verließ. Unter den Compositionen, welche er nach der Zeit schrieb, befanden sich mehrere herrliche Concerte und Solo's für die Violine, auch Concerte für das Waldhorn, Flötenduette, Chöre und Claviervariationen. Vieles ist davon gedruckt worden. 1816 ward er Alters halber pensionirt, und er starb erst um 1825.

Wechselnote, eine mit dem Accorde gleichzeitig eintretende Durchgangsnote. S. über das Weitere den Art. Durchgang.

Wecker, Georg Caspar, einer der größten Orgelspieler und geachtetsten Kirchencomponisten seiner Zeit, geboren zu Nürnberg am 2. April 1632, erhielt den ersten Unterricht im Clavierspielen von seinem Vater, und ward dann ein Schüler von dem berühmten Erasmus Kindermann, der ihn so weit brachte, daß er mit 19 Jahren bereits einen Organistendienst in Nürnberg übernehmen konnte. Nun sammelte er sich Antonio Bertali's Werke, die damals allgemein als sehr gründliche Compositionen in hohem Ansehn standen, und suchte sich durch deren Studium weiter auszubilden. Er componirte viele sogenannte geistliche Concerte, mit und ohne Instrumentalbegleitung, und Kirchweih-, Abendmahl-, Hochzeit und Begräbnißlieder. Sie verbreiteten sich über ganz Deutschland, und sein Ruf als Orgelspieler und Componist steigerte sich von Jahr zu Jahr so sehr, daß die jungen Musiker von nah und fern im wahren Sinne des Worts herbeiströmten, um bei ihm Unterricht zu nehmen. Einer seiner vorzüglichsten Schüler war der nachmalige Capellmeister Witte in Gotha, der auf seines Herzogs besonderen Befehl bei W. seine Studien machte. Bei so vieler Arbeit als Lehrer blieb ihm natürlich für die Composition wenig oder gar keine Zeit mehr übrig. Auch um den Notendruck erwarb er sich große Verdienste, indem er dem Buchhändler, der manche Verbesserungen damit vornahm, dabei sehr zur Hand ging. Er starb als Organist an der Sebalderkirche zu Nürnberg am 20. April 1695.

Wecker, Johann Gottfried, vorzüglicher Hornvirtuose in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus Gebhardsdorf in der Oberlausitz gebürtig, folgte dem General Grafen Schulenburg nach Italien, und blieb hier drei Jahre. Als der Graf dann zu Turin starb, kehrte er mit seinem Collegen Reppe nach Deutschland zurück, und trat 1732 als Kammermusikus in die Dienste des Obersten von Haxthausen. Außer dem Horne spielte er auch fertig Clavier und Violine. Sein Todesjahr findet sich nirgends bestimmt angegeben, aber es muß noch in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts fallen. bb.

Weckmann, Matthias, berühmter Organist des siebzehnten Jahrhunderts, war geboren zu Oppershausen in Thüringen 1621. Sein Vater war Prediger und unterrichtete ihn sehr früh gründlich in den alten Sprachen; nachgehends schickte er ihn, weil der Knabe eine herrliche Stimme hatte, zu dem Capellmeister Heinr. Schütz in Dresden, der ihn aber dem Unterrichte des Giovanni Gabrieli im Gesange übergab; W. machte so gute Fortschritte in seiner Kunst, daß er in die Churfürstliche Capelle zu Dresden aufgenommen ward. Jetzt unterrichtete ihn Schütz auch in der Composition, und auf Kosten des Churfürsten ward er dann, um sich in der Kunst des Orgel- und Clavierspiels auszubilden, zu dem berühmten Schulz in Hamburg geschickt. Bei diesem blieb er drei volle Jahre. Während der Zeit setzte er auch mehrere Vespern und andere Kirchengesänge. Nach Dresden zurückgekehrt, ward er sogleich zum Hoforganisten ernannt. Als der damalige Kronprinz von Dännemark nach Dresden kam, erbat derselbe sich ihn von dem Churfürsten für seine Capelle in Nyköping, und ernannte ihn zum Director derselben. 1647 starb der Kronprinz, und W. kehrte nun wieder nach Dresden in seine frühere Stelle zurück. Mit welchem Ernste und außerordentlichem Fleiße er seine Kunst behandelte, beweist der merkwürdige Umstand, daß er jetzt noch die hebräische Sprache erlernte, um, im Fall er einen alttestament-

lichen Text in Musik setzen wolle, diesen vorher in der Ursprache lesen könne. Frohberger, welcher damals für den größten Claviervirtuosen galt, erklärte selbst auch Weckmann für einen „rechten Meister," und beide großen Künstler schlossen hierauf die innigste Freundschaft. Als 1654 die Organistenstelle zu St. Jacob in Hamburg vacant wurde, machte er auf besondere Einladung das Probespiel mit, und Selle, Scheidemann, Prätorius und der Violinist Schope, welche zu Richtern erwählt worden waren, erklärten ihn einstimmig für den besten unter allen den vorhandenen Aspiranten, unter welchen selbst Männer von bedeutendem Rufe sich befanden, und er erhielt somit die Stelle. 1668 errichtete er in Hamburg ein stehendes Concert, an welchem über 50 Mitglieder Theil nahmen. Als Dank für die Compositionen, welche er dem Churfürsten von Sachsen noch zuschickte, übernahm dieser die Kosten der Studien von Weckmanns beiden Söhnen auf der Universität zu Wittenberg, die indeß beide als noch junge Männer starben. W. starb zu Hamburg 1674. Gedruckt sind von seinen Compositionen nur einige Canzonen für 2 Violinen und Fagott mit Generalbaß. N.

Weelkes, Thomas, gegen Ende des 16ten Jahrhunderts Organist zu Wincheſter, dann 1608 Baccalaureus der Musik, auch Mitglied der Königl. Capelle, und endlich Organist zu Chichester, gehörte zu den besseren Componisten seiner Zeit und seines Landes. Er schrieb besonders viele Madrigalen, Balladen und andere Singsachen. In der 1601 zu London herausgekommenen Sammlung „Triumph der Oriane" kamen mehrere Stücke von ihm vor, und in dieser Sammlung fand nur Ausgezeichnetes jener Zeit Aufnahme.

Weich, in der Musik ein Beiwort, für welches die Technik lieber den Ausdruck **Moll** gebraucht, s. daher auch über alles Weitere diesen Artikel.

Weidinger, zu Anfange dieses Jahrhunderts Kaiserl. Hoftrompeter in Wien, s. **Trompete**.

Weidner, s. **Triphon**.

Weigl, Joseph (der Vater), geboren in Bayern den 19ten März 1740, und gestorben in Wien den 25sten Jänner 1820; erster Violoncellist bei der italienischen Oper, und seit 1792 auch Mitglied der k. k. Hofcapelle, dessen seelenvoller Vortrag allgemein gerühmt wurde; Joseph Haydn's Busenfreund, der auch Pathenstelle bei seinem Erstgebornen vertrat. Zwei Jahre vor seinem Hinscheiden erlebte der silberhaarige Greis noch die Freude, sein 50jähriges Dienst-Jubiläum durch die Verleihung der goldenen Verdienst-Medaille verherrlicht zu sehen. 18.

Weigl, Joseph, des vorhergehenden ältester Sohn, k. k. Vice-Hofcapellmeister in Wien, geboren den 28sten März 1766 zu Eisenstadt in Ungarn, woselbst der Vater damals als Violoncellist, die Mutter als Sängerin bei der fürstlich Esterhazy'schen Capelle angestellt waren, und woraus es auch erklärbar wird, wie Joseph Haydn zur Gevatterschaft kam. Vier Jahre darnach wurden die Eltern zum Hoftheater nach Wien berufen, und schon damals äußerte der drei Spannen hohe **Peppi** große Empfänglichkeit für die Musik; seine liebste Beschäftigung war, auf dem Clavier herum zu tippen, bis er eine consonirende Harmonie zusammen fand; was dem Hofcapellmeister Gaßmann, der, als Hausfreund, den Kleinen öfters dabei belauschte, herzinnigliche Freude machte, und woraus er ein günstiges Prognosticon zog. Im 9ten Jahre ward Joseph nach Korneuburg, 3 Meilen von der Residenz, zu dem Chorregenten Witzig geschickt, der auch seines Vaters einstiger Lehrer gewesen, und bei welchem er Singen, Clavierspielen

nebst dem Generalbaß erlernte. Nach seiner Heimkehr frequentirte er die lateinischen Classen, und Albrechtsberger unterrichtete ihn in der Composition. Die Kinder einer befreundeten Familie hatten ein Marionetten-Theater erbaut, und gaben unter sich häusliche Vorstellungen, wobei der 16jährige Joseph mit leidenschaftlicher Vorliebe mitwirkte; ja sogar den Muth faßte, eine kleine Operette: „Die unnütze Vorsicht," zu componiren, ohne jedoch ein Sterbenswörtchen davon verlauten zu lassen. Indessen kam denn doch der Vater hinter das Geheimniß, sah die Geschichte durch, und verlangte, daß er nunmehr zum Quartett-Accompagnement, blos der Uebung wegen, auch das blasende Orchester setzen solle. Als Alles vollendet war, und Albrechtsberger die Partitur durchgesehn und corrigirt hatte, wünschten Gluck und Salieri, durch Joseph's Vater in Kenntniß gesetzt, den Erstlingsversuch zu hören; sie fanden die Arbeit, eben als solchen, keineswegs verwerflich, proponirten der Theaterregie die Aufführung, welche endlich trotz aller Kabalen, auf allerhöchsten Befehl, dennoch erfolgte; aber, obschon das Publikum sich sehr nachsichtsvoll zeigte, und zur Ermunterung des jugendlichen Tonsetzers 3 Pieçen da Capo begehrte, im Ganzen, durch absichtliche Verzögerung nur 2 Wiederholungen erlebte. W. hatte sich für die Jurisprudenz entschieden; als er bei dem Studienpräses, Baron van Swieten, um ein Stipendium ansuchte, und in dessen Hause eingeführt, zum erstenmale die classischen Werke eines Händel, Bach, Graun u. a. hörte, auch Mozarten und dessen unerreichbare Meisterschaft im Accompagniren kennen lernte, da erwachte neuerdings die alte Musikluft, und die trocknen Pandecten widerten ihn an für ewige Zeiten. Durch Salieri's Vermittlung, der ernstlich mit dem Vater darüber sprach, schlug endlich die Stunde der Erlösung, und W. durfte ausschließend das Musikfach zu seinem künftigen Berufe sich erwählen. Salieri that aber noch mehr. Täglich unterrichtete er selbst seinen Schützling im Theaterstyl, in der Deklamation, so wie im Spart-Lesen; häufig nahm er ihn mit ins Orchester, bei Proben und Produktionen; schickte ihn zu den Operisten, um mit diesen ihre Partien einzuüben, und gestattete ihm, nach gewonnener Uebung, zuweilen den eigenen Platz am Cembalo einnehmen zu dürfen. In jener Periode schon studirte W. die damals neuen Mozart'schen Opern: „le Nozze di Figaro," „Don Giovanni," und „Cosi fan tutte" ohne fremder Beihülfe ein, und übernahm nach den ersten Vorstellungen, welche herkömmlicher Weise der Componist dreimal persönlich anführte, die Direction derselben, welcher Fall sich auch später bei den dramatischen Werken Paisiello's, Sarti's, Cimorosa's u. a. wiederholte. — Vorläufig hatte W., unter Salieri's Aegide, verschiedene Arien, Duette und einzelne Gesangstücke verfertigt; nunmehr übergab dieser ihm ein vollständiges Libretto: „la Sposa collerica." Mit wahrem Heißhunger fiel der schreiblustige Schüler darüber her, und kam bald damit zu Stande. Alle Seiten sahen rabenschwarz aus; denn alle Neophiten halten die Noten-Quantität für das Maximum der Kunst. Anderer Meinung war aber der Mentor; gelinde tadelte er, was er tadelnswerth erfand; machte ihn aufmerksam, wo er Mißgriffe gethan, und bewies, wie der nicht zweckmäßig berechnete Instrumental-Reichthum die oft wirksame Cantilene erdrücken und dem Sänger nur beengende Fesseln anlegen würde. Dankbar erkannte W. den väterlichen Rath, und legte, doch wohl vielleicht mit blutigem Herzen, die treulos gewordene „Sposa" ad acta. Weit glücklicher jedoch lief das zweite Probestück ab. Die opera buffa: „Il Pazzo per forza," erhielt des Lehrers, dessen Adjunct er inzwischen geworden, unbedingtes Accessit; ging mit Beifall in die Scene, und brachte dem Componisten, nebst Gehaltszulage, auch ein Gnadengeschenk von 100 Ducaten

ein. — Wie fleißig W. die betretene Bahn verfolgte, mit wie vielen ausgezeichneten Werken er fortan die Bühne beschenkte, geht aus dem, am Schlusse angehängten, vollständigen Catalog hervor. Hier sey nur noch die melodienreiche Oper: „la Principessa d'Amalfi," erwähnt, die seinen Namen auch dem Auslande bekannt machte, und zu welcher ihm, was keiner Wiederholung bedarf, sein Taufpathe Haydn mit so herzlichen Worten Glück wünschte. Unter dem Vicedirektor Freiherrn von Braun versuchte er sich auch mit dem entschiedensten Erfolge im Balletfache; schrieb auf Befehl der Kaiserin Theresia mehrere Opern und Oratorien; desgleichen Fest- und Gelegenheits-Cantaten für die ersten Fürstenhäuser der Monarchie; dirigirte alle Kammermusiken bei Hofe, und erhielt zweimal, in den Jahren 1807 und 1815, den ehrenvollen Ruf nach Mayland, um für das große Theater alla Scala zu componiren. — Schon früher hatte er sehr vortheilhafte Anträge der königl. Würtembergischen Hofmusik-Intendanz ausgeschlagen, wogegen ihm von dem k. k. Oberstkämmerer-Amte das Decret einer lebenslänglichen Anstellung zugemittelt wurde. — So kamen denn unter fortwährender Thätigkeit und vielseitiger Beschäftigung allmählig die normalmäßigen 40 Dienstjahre herum, und W. ließ sich in wohlverdienten Ruhestand versetzen. Als aber durch Salieri's Absterben und Eybler's Vorrückung die Vice-Hofcapellmeisterstelle erledigt wurde, meldete er sich darum, als einen, seinen physischen Kräften immerhin noch zusagenden Posten. Seitdem er nunmehr diesem Amte vorsteht, hat er aufgehört, für die Bühne zu arbeiten, und schreibt blos Kirchenwerke. Daß er aber auch in diesem Zweige zu Hause, und des streng contrapunctischen Styles vollkommen mächtig ist, beweisen seine sechs bis jetzt gelieferten solennen Messen. In ihnen finden sich vereint Glanz, Würde, Hoheit, Ernst, kindliche Frömmigkeit, demuthsvoller Sinn und reine Herzensergießung. Die grandiosen Fugensätze sind voll Kraft, Majestät und ächt kirchlichen Pathos; wenn er übrigens die Instrumentalpracht in einem höheren Grade anwendet, als seine Vorfahren zu thun pflegten, so liegt der Grund einzig nur in der mächtig fortgeschrittenen Kunstausbildung; auch jene würden zweifelsohne den nämlichen Gebrauch gemacht haben, wenn ihnen dieselben Mittel zu Gebote gestanden hätten. — Ein Urtheil über W. als Operncomponisten wäre rein überflüssig. Ganz Deutschland, Italien, Frankreich, England, ja selbst der ferne Norden, am Mäler-See, wie an der Neva, haben längst darüber entschieden, und seine, im unvergänglichen Jugendreize blühende „Schweizerfamilie" ist sogar unsern transatlantischen Gegenfüßlern kein Fremdling geblieben. Wer bei „Emmelinen's" Frage: „Wer hörte wohl jemals mich klagen?" nicht mit ihr zugleich lacht und weint, der „stehle sich aus unserm Bund," und wer die Worte: „es sind Thränen der innigsten Wonne," hören, und gelassen dabei eine Prise Spaniol verschnupfen kann, — der ist's, den Shakespeare meinte, wenn er sagt: „Der Mann, den nicht die Eintracht süßer Töne rührt, taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken; die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht; sein Trachten düster wie der Erebus. Trau' keinem solchen!" In allen Weigl'schen Compositionen spricht klarer Ausdruck, reine Empfindung, warmes Gefühl, liebliche Zartheit und tiefe Gemüthlichkeit als Hauptcharacterzug sich aus; W. ist gleich groß als Melodist wie als Harmoniker; er weiß seine Begleitung stets neu und interessant zu gestalten, ohne jemals den Gesang dadurch zu beeinträchtigen; ja, wenn er auch geistreich eine eigenthümliche Figur ergreift und festhält, und thematisch sie fortspinnt, so ist es doch nur das leise Gemurmel eines kristallenen Silberbächleins, das blos als reizende Staffage den blumigen, Balsam duftenden Wiesengrund durch-

schlängelt. Sein wahres Feld ist die Lyrik, und in der Behandlung eines idyllischen Stoffes steht er unerreicht da, — ein musikalischer Geßner. Folgendes ist das summarische Verzeichniß seiner sämmtlichen Werke; Opern: Die unnütze Vorsicht; la Sposa collerica; il Pazzo per forza; la Caffetiera; la Principessa d'Amalfi; Giulietta et Pierotto; l'Amor marinaro; l'Academia del Maestro Cisolfaut; I Solitari; L'Uniforme (auf Befehl der Kaiserin, welche selbst die erste Sopran-Parthie darin sang, als Academie aufgeführt in Schönbrunn; später in deutscher Uebersetzung allgemein verbreitet); il principe invisibile (für das kaiserliche Schloßtheater in Laxenburg); Cleopatra; il Rivale de se stesso; L'imboscata (letzte drei für Mailand); l'Orfana d'Ieghilterra (nur in der Uebersetzung: „Margarethe von Anjou," aufgeführt); Das Petermännchen, zwei Theile (für das Leopoldstädtertheater); Der Strazzensammler; Das Dorf im Gebirge; Das Waisenhaus; Die Schweitzerfamilie; Franciska von Foix; Vesta's Feuer (für das Theater an der Wien); Der Bergsturz; Kaiser Hadrian; Die Jugend Peter des Großen; Baal's Sturz; Die eiserne Pforte. — Operetten: Ostade; Der Einsiedler; Nachtigall und Rabe; Waldemar; Eduard und Caroline. — Ballette: Das Sinnbild des menschlichen Lebens; Die Müller; Pygmalion; Richard Löwenherz; Der Raub der Helena; Der Brand von Troja; Alonzo und Cora; Rolla's Tod; Alcina; Alceste; Die Tänzerin von Athen; Die Isthmischen Spiele; Das Fest der Bacchanten; Die Spanier auf der Insel Christina. — Oratorien und Cantaten: La Passione di Gesu Christo; La resurezzione (beide auf Allerhöchsten Befehl); Amletto (Melodrama für das Haustheater der Fürstin Lubomiesky); Flora e Minerva (für den Grafen Auersberg); Venere ed Adone (für den Fürsten Anton Esterhazy); Diana ed Endimione (desgl.); Ilmiglior Dono (zum Geburtsfeste des Kaisers); L'Amor figliuole (zur Ankunft der Königin von Neapel); Il giorno di nascita; Il sagrificio (zu deren Geburtsfeste); Il riposo dell' Europa (zur Friedensfeier); La Festa di Carolina negli Elisi (alle sechs auf Befehl der Kaiserin); Venere e Marte (für den Fürsten Lobkowitz); Il Ritorno d'Astrea (für Mailand zur Ankunft des Kaisers nach dem Befreiungskriege); Der gute Wille; Die Gefühle der Dankbarkeit; Zur Ankunft des Erzherzogs Karls; Zum Namensfeste des Grafen Stadion; Die Musen; Nachtgesang; Irene oder die Kraft der Weihe (als Hoffest bei dem Einzug des Kaisers). — Kirchenwerke: 10 Messen, 2 davon aus der Jugendperiode; Graduals; Offertorien in gleicher Anzahl. Andere Compositionen: Ouvertüren und Entreacts zu den Schauspielen: Fürstengröße; Die Pilger; Weiberehre; Hermann; die Sonnenjungfrau u. a. m.; Arien, Romanzen, Chöre, Finale's u. s. w. zu den Opern und Singspielen: Titus, Giulietta e Romeo, Ginevra di Scozia, Cora und Alonzo, Gulistan, Kalaf, Gute Nachricht, Die Ehrenpforten u. m. a. Verschiedene zerstreute ein- und mehrstimmige Gesänge, Tänze u. dergl.; drei Trio's für Hoboe, Violine und Violoncell; mehrere Landwehrlieder, zur Zeit einer allgemeinen Begeisterung, 1809, ächt volksthümlich geschrieben, drangen in die Gemüther aller Patrioten, und können als Musterbilder populärer Weisen gelten. Viele der hier nahmhaft gemachten Tonwerke sind theils complett, theils vereinzelt im Druck wie in Abschriften erschienen; ebensowohl für das Clavier als für das Quartett und für Harmonie-Parthien arrangirt. Die oben angeführte Festcantate: Il Ritorno d'Astrea hat der Mailänder Musikhändler Giov. Ricordi in vollständiger Partitur stechen lassen.

Weigl, Thaddeus, des vorigen um 8 Jahre jüngerer Bruder, war gleichfalls als Capellmeister angestellt, verwaltete das Archiv, so wie den

Hoftheater-Musikverlag, und etablirte später eine eigene Handlung, welche aber inzwischen wieder eingegangen ist. Von seinen Bühnenwerken haben die Singspiele: „Idoli," und „die Marionettenbude," dann die Ballete: „Bacchus und Ariadne," „il sindaco del villagio," und „die Vermählung im Keller," den meisten Beifall erhalten. — — d.

Weigl, Johann Baptist, Professor und Gesangslehrer an der Realschule zu Amberg, guter Kirchencomponist, ist geboren zu Hohebach am 16ten März 1783, erhielt die erste Anleitung zum Gesange und zum Orgelspielen bei dem dasigen Organisten Johann Schmuderer. In den Wissenschaften und Sprachen unterrichtete ihn der Beneficiat Jacob Mayr, worauf er die Klosterschule zu Prifening bei Regensburg bezog, und hier auch zu einer weiteren musikalischen Ausbildung gute Gelegenheit fand. Im Jahre 1797 fing er unter eines gewissen Brunners Leitung auch das Violinspielen an, und er erwarb sich große Fertigkeit darin. Bis 1802 frequentirte er das Seminar zu Amberg, und auch hier setzte er seine musikalischen Studien und Uebungen weiter fort. Dann trat er zu Prifening in den Benedictinerorden; kurz darauf indeß wurden bekanntlich alle Klöster in Baiern aufgehoben, und er ging wieder nach Amberg zurück, wo er eine Anstellung als Präfect und Organist erhielt. 1805 ward er zu Stadt am Hofe Catechet, 1806 Aufseher über die Klosterschule zu Liebfrauen, hierauf Pfarrer zu St. Ulrich in Regensburg, dann bald aber Professor an der Realschule zu Amberg. Schon früh gab er Beweise von seinen Talenten zur Composition, indem er bereits während seiner Studienzeit mehrere wohlgelungene Messen fertig brachte; jetzt offenbarte er eine noch größere Thätigkeit und wirklich auch ein vorzügliches Geschick besonders im Fache der Kirchencomposition. Er schrieb auf's Neue mehrere herrliche Messen, Te Deum, Cantaten, Grabmusiken und Offertorien; dann aber auch eine große Menge Schullieder, mehrstimmige Canons, einstimmige Gesellschaftslieder u. dergl. m. Seine Melodien sind einfach, ungesucht, fließend, und seine Harmonie natürlich und sehr rein. ks.

Weimar, Georg Peter, Cantor an der Kaufmannskirche, Musikdirector des evangelischen Rathsgymnasiums und Musikmeister am ehemaligen Churfürstlich katholischen Gymnasium zu Erfurt, geboren zu Stotternheim bei Erfurt am 16ten Decbr. 1734, war ein sehr würdiger Mann seines Fachs, der nicht nur tüchtige Schüler zog, sondern überhaupt in Erfurt und dem Kreise seiner Wirkung viel Gutes hinsichtlich der Kunst stiftete, und endlich auch durch Composition, namentlich für die Kirche, dem größern Publikum viele schöne und nützliche Dienste leistete. Seine Cantaten, Motetten, Chöre, Lieder, von denen viele eigens für Schulen und häusliche Kreise eingerichtet waren, fanden viel Eingang und haben so den Zweck der Kirchen- und überhaupt geistlichen Musik fördern helfen. Auch schrieb er ein Passionsoratorium und gab ein vollständiges Choralbuch zu dem Erfurter Gesangbuche heraus. Den ersten Unterricht in der Musik, namentlich im Singen und Spiel einiger Instrumente hatte er von dem Schullehrer in seinem Geburtsorte empfangen; nachgehends besuchte er von 1752 an das Gymnasium in Erfurt, und hier genoß er den Unterricht Ablungs. 1758 kam er als Cammermusikus und Hofcantor nach Zerbst, wo ihm auch von dem Capellmeister Fasch noch Unterweisung im Satze zu Theil wurde, und von dem Concertmeister Göckh im Violinspielen. 1763 erhielt er wieder einen Ruf nach Erfurt, zunächst nur als Cantor; dann ward er 1774 aber auch Musikdirektor und 1776 Musikmeister ꝛc. Er starb in allen diesen

Aemtern am 19ten Decembr 1800, in Folge eines Beinbruchs, eben als er sein Choralbuch beendigt hatten.

Weinlig, Christian Ehregott, geboren zu Dresden im Jahre 1743, empfing in seiner Jugend wenig und nicht den vortrefflichsten Unterricht in der Musik, aber die Natur hatte ihm ein ausgezeichnetes Talent gegeben und viel Ausdauer in der Arbeit, und mit Hülfe dieser Eigenschaften brachte er es dennoch bald zu einer achtungswerthen Geschicklichkeit in verschiedenen Zweigen derselben. Seine Eltern hatten ihn zu einem ganz andern Berufe bestimmt, aber der Wille der Natur, die innere Neigung siegte ob. Noch während er die Kreuzschule zu Dresden besuchte, nicht ahnend, daß er an derselben selbst einmal die Stelle eines Lehrers und zwar der Musik versehen würde, studirte er unter dem würdigen Homilius die Composition, und schrieb verschiedene Kirchen-Cantaten, welche Homilius selbst öffentlich aufführte. 1765 bezog er die Universität zu Leipzig. Hier setzte er für die Kochische Schauspielergesellschaft, welche sich damals daselbst aufhielt, einige hübsche Ballets und zog dadurch die Aufmerksamkeit mehrerer Sachkundigen auf sich. Noch hatte er seinen academischen Curs eigentlich nicht vollendet, als er 1767, sobald der Orgelbauer Schweinefleisch das neue Werk in der reformirten Kirche zu Leipzig fertig hatte, zum Organisten an derselben ernannt ward. 1773 kam er als Organist nach Thorn in Polnisch-Preußen. Hier schrieb er, nachdem er früher mehrere Claviersonaten, Cantaten, Magnificate u. dergl. auch durch den Druck veröffentlicht hatte, zunächst ein Passionsoratorium. 1780 ward er als Organist an der Frauenkirche und Accompagnist am italienischen Theater nach Dresden berufen. In diesen Aemtern componirte er die Oratorien: „Der Christ am Grabe Jesu," und „Christus leidend und sterbend." 1785 ward er seinem ehemaligen Lehrer substituirt, und als derselbe starb, zu dem wirklichen Nachfolger desselben ernannt. Als Componist fuhr er stets eifrig fort im Oratorienstyl. Wir wollen blos die hauptsächlichsten dahin gehörigen Werke nennen: „Die Feier des Todes Jesu," „Der Erlöser," „Der Christ bei dem Kreuze Jesu," „Empfindungen am Sterbetage Jesu," auch die großen Cantaten „Augusta" und jene zur Einweihung der Kreuzkirche gehören hieher. Ferner setzte er ein Paar Operetten („Habsburgs Meistersänger," u. „Erinna"), jedoch mit nicht sonderlich vielem Glück. Weinlig starb um 1816; ganz bestimmt können wir sein Todesjahr nicht angeben. Wie er lebte und war, fromm, einfach, schlicht und gerade, so sind auch seine Compositionen, aber auch jene Herzensgüte und eine höchst feine Reizbarkeit des Gefühls, durch welche er der Liebling aller seiner Umgebung war, fehlt denselben nicht. Was ihrer größeren und weiteren Verbreitung vielleicht im Wege stand, war eine gar zu streng durchgeführte Entsagung alles äußeren Reizes.

Weinlig, Theodor, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, ist kein Sohn von dem vorhergehenden, wie es gewöhnlich heißt, sondern Neffe. Er ward übrigens zu Dresden und zwar am 25sten July 1780 geboren, und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von jenem seinem Onkel; dann studirte er noch unter Mattei zu Bologna, wo er auch zum Maestro der filharmonischen Gesellschaft aufgenommen wurde. Seine Anstellung in Leipzig erfolgte 1823: er ist Schichts Nachfolger. Als Componist ist er hauptsächlich nur durch mehrere Hefte Singübungen im größern Publikum bekannt geworden.

Weinmann, Johann, gestorben zu Wittenberg im Jahre 1542, war aus Nürnberg gebürtig, und einer der gelehrtesten Musiker und besten Orgelspieler seiner Zeit. In Hans Walthers Cantionalen kommen mehrere

Choralmelodien von ihm vor. In Wittenberg lebte er eine lange Reihe von Jahren als Organist. Die gelehrte Welt schätzte ihn auch als einen großen Historiker.

Weinmüller, Carl, k. k. Kammer-, Hof-, Capell- und Opern-Sänger, geboren 1765, in Augsburg's Umgebung, begann seine theatralische Laufbahn bei kleinen wandernden Gesellschaften. Mit diesen bereisete er anfänglich Süddeutschland, dann Ungarn, und erhielt 1795 eine fixe Anstellung in Wien, wo er mit günstigem Erfolge in Wölfl's „Milchmädchen" debütirte, und unmittelbar darauf als Lux, im Dorfbarbier, eine übersprudelnde Ader ächt humoristischer Komik entwickelte. Rasch stieg er, von Rolle zu Rolle, fortwährend in der Gunst des Publikums, das ihn mit Recht zum bleibenden Lieblinge erkor, wozu ihn auch Natur, Kunst, Fleiß, Verstand und Studium mit allen wünschenswerthen Hülfsmitteln überreich ausgestattet hatte. Im Besitz eines wunderherrlichen, sorgfältig cultivirten, aller Abstufungen fähigen Organs, eine wahrhaft männliche, gleich kräftig als sonore Baßstimme, das contra D erreichend, und bis zum Tenor F im silberreinen Metallklang sich empor schwingend, die deutlichste Aussprache, eine seelenvolle, zum Herzen dringende Declamation, in jedem Character der eigenthümlich bezeichnende Vortrag, hinreißend in der Darstellung biederer Gemüthlichkeit, muß W. jedem unvergeßlich bleiben, dem das Glück zu Theil ward, ihn auch nur ein einziges Mal in seinen, meist sogar noch scharf getrennten, ja entgegengesetzten Glanz-Parthien, namentlich als Thoas oder Leporello, als Sarastro oder Figaro, als Doctor Alfonso oder Richard Voll, dem Prototyp eines alten Helvetiers, als Gärtner im Waisenhause, Rocco im Fidelio, Zamosky in der Faniska, Hauptmann im Wasserträger, als Kalaf, Osmin, Axur und fast in allen, auf seine Individualität berechneten, von Weigl und Gyrowetz componirten Opern bewundern, und durch solche eminente Meisterschaft bis zur Begeisterung entzückt werden zu können. Er war aber nicht nur absolut dramatischer, sondern auch nicht minder ein vollendeter Kirchensänger; im tuba mirum des Mozart'schen Requiems, in Haydn's Oratorium dürfte er schwer jemals zu ersetzen seyn. Vom Jahre 1825 angefangen versah er blos nur mehr den Hofcapellendienst', trat mit dem Abgang von der Bühne in den Pensionsetat, und zog sich auf seine kleine Villa in Döbling, dem Tusculum der Wiener, zurück, wo er — procul a negotiis — in ländlicher Ruhe am 16ten März 1828 sein schönes Künstlerleben beschloß. — — d.

Weiske, Johann Georg, Cantor in Meißen, starb 1808, gehörte zu den guten und fleißigen Kirchencomponisten Deutschlands. Er schrieb mehr denn ein Paar Dutzend Kirchencantaten; componirte den 11ten, 23sten, 93sten, 100sten, 105ten, 111ten, 145sten und 190sten Psalm für vierstimmigen Chor mit Orchesterbegleitung; Kyrie und Gloria; geistliche Gesänge; und endlich gab er auch eine Menge kleinere Sachen für Clavier, namentlich viele treffliche Uebungsstücke, als Sonaten und dergl., heraus. 1790 erfand er auch eine Art Chronometer (s. d.), und es war dies das erste Mittel, das Zeitmaaß näher zu bestimmen, welches in Deutschland bekannt wurde.

Weiskopf, Ludwig, ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Paris lebender deutscher Clavierist und Componist, welcher sich durch folgende kleine Werke für Liebhaber bekannt gemacht hat: 3 Quintetts f. Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncello; Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncello; 6 Sonaten für Pianoforte, Violine und Violoncello (in 2 Heften); 3 Sonaten für das Pfte. mit beliebiger Begleitung einer Violine; 5 Potpourri's für das Clavier oder

Pfte.; 6 variirte Arien f. d. Pfte. mit Violine; 6 kleine bekannte Arien für das Clavier oder Pfte. Ueber seine Lebensverhältnisse ist Nichts bekannt, auch scheint er als Künstler überhaupt keine bedeutende Rolle gespielt zu haben. v. Wzrd.

Weiß oder Weiße, Carl, nebst Gattin Henriette; letztere war eine Tochter des berühmten Schicht und 1791 geboren. Von diesem, ihrem Vater zu einer ausgezeichneten Sängerin gebildet, erhielt sie 1807 ein Engagement als erste Sängerin bei dem großen Concerte im Gewandhause zu Leipzig, das bis 1810 dauerte. Von dieser Zeit an war sie hauptsächlich nur bei Kirchenmusiken thätig. 1813 verheirathete sie sich an den Kaufmann Carl Weiße in Hamburg, geb. 1779, der ein großer Kunstfreund und vortrefflicher Violoncellspieler, als solcher ein Schüler Bernhard Rombergs war. Von Hamburg wandte sich das glückliche Ehepaar später nach Berlin, und endlich wieder nach Leipzig, wo der Mann als Director der Feuerversicherungs-Gesellschaft angestellt wurde, aber fortwährend ein sehr thätiger Freund, Beschützer und Ausüber der Kunst blieb, bis er, dem die Gattin schon 1831 in Folge der Masern vorangegangen war, im Jahre 1836 starb.

Weiß, Sylvius und Siegmund, zwei ausgezeichnete Virtuosen auf der Laute, beiläufig um 1686 zu Breslau geboren, genossen so zu sagen einen europäischen Ruf, und alle Stimmen erschöpften sich im emphatischen Lobe über den unaussprechlichen Reiz ihres seelenvollen Vortrags, und über die bewundernswürdige Kunstfertigkeit im Improvisiren, ein gegebenes Thema trotz dem gewandtesten Organisten in den mannigfaltigsten Gestaltungen zu bearbeiten, und regelmäßig durchzuführen. Sylvius, der ältere Bruder, begleitete 1708 den Prinzen Alexander Sobiesky auf einer Reise nach Italien, und empfing aller Orten glänzende Huldigungszeichen der Anerkennung seiner eminenten Meisterschaft. Später trat er als Kammermusikus in die weltberühmte Capelle des Churfürsten von Sachsen und Königs von Polen, wurde oftmals zu Festivitäten an fremde Höfe berufen, und starb, von seinem kunst- und prachtliebenden Monarchen hochgeehrt, 1748 zu Dresden. Im handschriftlichen Nachlasse, welchen die Imman. Breitkopf'sche Musikhandlung käuflich erstand, fanden sich 66 Lauten-Solo's, 10 Trio's und 6 Concerte. Nicht lange überlebte ihn Siegmund, seine andere Hälfte. Dieser spielte nebst der Laute nicht minder fertig die Violine und Viola, so wie seine Compositionen ebenfalls zu den Lieblings-Pieçen des damaligen Zeitgeschmacks gehörten. 81.

Weiß, Franz, Kammermusikus bei dem Fürsten Rasumovsky, geboren in Schlesien am 18ten Januar 1778 und gestorben in Wien den 25sten Jan. 1830; ein Meister auf der Alt-Viola, welches Instrument er bei jenem ausgezeichneten Quartette behandelte, dem Schuppanzigh als erster Geiger, Linke als Cellist vorstand, der kunstgebildete Prinz aber die Parthie der zweiten Violine meist selbst übernahm, und welchem die beneidenswerthe Ehre zu Theil wurde, Beethoven's neueste Tonschöpfungen dieser Gattung immer zuerst durchzuspielen. Auch als Componist nahm W. eine achtbare Rangstufe ein; er schrieb Balletmusiken, Ouverturen, Synfonien, viele Duetten, Terzetten, Quartetten und Quintetten für Saiten- und Blasinstrumente, mehrere Clavier-Pieçen u. s. w.; besondern Anwerth fanden einige brillante Concertant-Trio's für Flöte, Hoboe und Trompete, mit ganzer Orchesterbegleitung, in deren meisterhaften Vortrag damals die Gebrüder Khayll (s. d.) excellirten. Als Mensch nahm er den schönsten Nachruhm mit hinüber. — —d.

Weiß, Carl, aus Mühlhausen in der Schweiz gebürtig, lebte eine Zeitlang zu Genf als Musiklehrer, dann begleitete er 1760 einen englischen Lord als Lehrer nach Rom, und von hier nach London, wo er sich ein großes Ansehn erwarb und 1795 starb. Er war ein für damals ausgezeichneter Flötenvirtuos und guter Componist für sein Instrument, der namentlich einige herrliche Trio's für 3 Flöten, Quartette für Flöte, Violine, Alt und Baß und auch Solo's für die Flöte edirte.

Weiße Note, nennen einige Musiklehrer auch wohl die halbe Taktnote oder Minima, weil der Kopf derselben hohl, und somit auf dem Papiere weiß innerhalb des Oblongums ist. S. **Note** und **Geltung** (der Note).

Weißflog, Christian Gotthilf, geboren zu Lauter im Erzgebirge am 11ten April 1732, kam als zwölfjähriger Knabe auf das Lyceum zu St. Annaberg und bezog 1756 die Universität Leipzig, um sich der Theologie zu widmen. 1769 ging er nach Belstädt in Thüringen als Hofmeister zu dem Oberforstmeister von Sperling, und lebte von 1767 an in Bautzen, bis er 1769 einen Ruf als Cantor an die Gnadenkirche zu Sagan erhielt, wo er auch mit vielem Nutzen wirkte, bis er 1804 starb. Er errichtete dort einen tüchtigen Singechor, componirte für denselben viele treffliche Sachen, organisirte ein stehendes Concert, das ihm ebenfalls Gelegenheit zu manchen größeren Tondichtungen, als Cantaten u. dergl. gab, und schrieb endlich auch einige Operetten, als: „das Frühstück auf der Jagd," „das Erndtefest," „der Schatz," „das glückliche Unglück" und „der Einsiedler." Sein Sohn und Schüler

Weißflog, Carl, jener vielgefeierte Schriftsteller Schlesiens, mußte zwar nach dem Willen der Eltern die Rechte studiren, aber trieb nebenbei immer mit vielem Eifer und Fleiß Musik, wozu ihn auch die Natur mit einem ausgezeichneten Talente ausgestattet hatte. Noch während er das Gymnasium zu Hirschberg frequentirte, schrieb er ein Salve Regina, eine Messe und ein Credo, welche sämmtlich mit Beifall zur Aufführung kamen. Später zu Königsberg, wo er seinen academischen Curs vollendete, componirte er eine Passionsmusik und Stationen zum Frohnleichnamsfeste. Auch als Consul und Stadtrichter und zuletzt Stadtgerichtsdirector zu Sagan war er in der Kunst thätig. Als er 1819 das Bad Warmbrunn besuchte, lernte er den unvergeßlichen Hoffmann, dessen Feuergeist ihn zur musikalischen Schriftstellerei anregte, namentlich die Veranlassung zu einer Novelle gab, kennen. Von nun an begegnete man in ziemlich allen seinen Erzählungen Virtuosen, Sängern, Cantoren, musikalischen Charakteristiken u. dergl. m. Zu denjenigen unter seinen Werken, worin über musikalische Materien gehandelt wird, gehören vornehmlich: „der Pudelmütze sechsundzwanzigstes Geburtsfest", worin W. eine außerordentliche Orgelkenntniß an den Tag legt; „der wüthende Holofernes", ein musikalischer Scherz, den die großen Musikfeste, welche damals im Entstehen waren, herbeiführten; „Licht- und Schattenseiten aus meinem Leben; „das Credo der Todten", eine meisterhafte Interpretation des Dies irae, welcher eine von ihm selbst verfaßte Composition zu Grunde liegt; „der siebente Hobelspahn", eine Satyre auf die Clavierauszugsfabrikanten; „Kunst und Bettelfahrt des Bratschisten Fidelius", ein höchst gelungener Roman, welcher köstliche Bemerkungen über den Geschmack der Zeit und andere Kunstzustände enthält; „das große Loos", und im neunten Bande seiner sämmtlichen Werke pag. 161 ff. die Aufführung des 29ten Psalms von Telemann während einer Gewitterscene, wo W. selbst bei den Pauken steht. Es ist wahr, W's Arbeiten tragen meistens das

Gepräge und den Charakter seines Freundes und Meisters Hoffmann, in Form und Diction, doch unterscheiden sich dieselben auch wieder weit von den Werken dieses Schriftstellers hinsichtlich des Effects, den sie hervorbringen. Während Hoffmann den Menschen aus sich selbst gewaltsam zu reißen sucht, mit magischem Zauber ihn bis zu Abgründen führt und hier dann plötzlich verläßt, geleitet W. das Gemüth freundlich und anmuthig zum Vertrauen und zur Hoffnung. W. war von dem Wesen der Tonkunst durchdrungen, Hoffmann aber staunte es bewundernd und in hehrer Begeisterung an. W's Seele war gesund, und nur sein Körper siech. Er starb am 17ten Juli 1826 zu Warmbrunn, wo er sich der Cur wegen aufhielt.

Weite Harmonie, s. Harmonie.

Weites Klanggeschlecht, s. Genera spissa.

Weixelbaum, Georg, berühmter Tenorsänger, zu Wallerstein am 8ten April 1780 geboren. Sein Vater war Fürstl. Cabinetsrath daselbst, und er kam, damit er Geistlicher werde, zu den Piaristen, bei denen er auch den philosophischen Curs völlig absolvirte; doch hegte er weit mehr Liebe zur Musik, und von den Mitgliedern des Fürstlichen Orchesters, unter denen ein Rosetti, Reicha und andere ausgezeichnete Künstler sich damals befanden, ward diese Neigung stets auch sehr lebendig und rege erhalten. Er sang bei ziemlich allen öffentlichen Musiken mit, und der Hofmusikintendant Beeke nahm ihn auch einmal auf eine Kunstreise mit, auf welcher er sich vor der Fürstin Thurn und Taxis und der Herzogin von Hildburghausen hören lassen durfte. Auch vor dem Churfürsten von Trier sang er zu Augsburg, wohin ihn der Concertmeister Hammer mitgenommen hatte; in Anspach vor dem König und der Königin von Preußen. Als seine Stimme zu mutiren anfing, lernte er bei Hammer Violine spielen, und 1802 bereits trat er mit einem Concerte von Viotti öffentlich auf. Bald darauf starb sein Vater, und nun beschloß er, sich ausschließlich der Musik zu widmen, studirte die Composition und übte nebenbei die Violine sehr fleißig fort. Eine Festcantate, welche er schrieb, ward beifällig aufgenommen, nicht weniger mehrere andere seiner Versuche in der Tondichtung. Doch schien ihm der herrliche Tenor, in welchen sich mittlerweile seine Stimme verwandelt hatte, eine viel glänzendere Zukunft zu eröffnen als all' sein Fleiß und Talent im Setzen wie im Instrumentenspiel. Der damals berühmte Tenorist Krebs, jetzt Opern-Regisseur in Stuttgart, munterte ihn ebenfalls auf, seine Gesangsstudien wieder zu beginnen. Um bei Krebs Unterricht nehmen zu können, lebte er ein Jahr zu Stuttgart, dann wandte er sich 1806 nach München, und debutirte hier als Murney, Tamino und Telemach mit so vielem Glück, daß er im nächsten Jahre schon als Königl. Hofsänger neben Bricci angestellt wurde. Seitdem machte er von dort aus mehrere große Reisen, und auf allen begründete er sich den Ruf eines der ausgezeichnetsten Gesangsvirtuosen. Wenn man etwas an ihm aussetzen konnte, so war es nur eine gewisse Unbehülflichkeit und Steifheit des Spiels. Gegen 1815 verließ er München, und nahm ein dauerndes Engagement in Mannheim an, wo er leider aber mit der Zeit beim größeren deutschen Publicum immer mehr in Vergessenheit gerathen zu seyn scheint. Seine Gattin, Josephine, mit der er sich 1809 zu München verheirathete, ist eine geborene Fantozzi, u. war in ihren jüngeren Jahren ebenfalls eine vortreffliche Gesangskünstlerin. W. componirte auch mehrere Arien und einzelne Scenen für sie. Unbestritten gehört W. auch diese Stunde noch, obschon an Jahren

vorgerückt, zu den sowohl musikalisch als überhaupt wissenschaftlich und künstlerisch gebildetsten Sängern Deutschlands.

Weldon, John, zuletzt zweiter Componist und Organist bei der Königlichen Capelle zu London, geboren zu Chicheſter, erhielt seine Bildung im Eton-Collegio unter John Walther und Henr. Purcell, dann ward er Organist am neuen Collegium zu Oxford, kam 1701 in die Königl. Capelle, folgte 1708 hier dem Doctor Blow als Organist im Amte, und ward 1715 endlich zum zweiten Componisten ernannt, als welcher er zugleich die Organistenstelle an der St. Bridgekirche versehen mußte, und starb 1736. Seine Thätigkeit als Componist erstreckte sich nicht über das Gebiet der Kirche hinaus, und Hawkins erklärt ihn in seiner Geschichte auch für einen geschickten Meister seines Fachs. Nach Deutschland sind keine Werke von ihm gekommen.

Welkes, s. Weelkes.

Welle. Weil die Windlade mit ihren Canzellen wegen des darauf stehenden großen Pfeifenwerks viel länger ist als die Claviatur breit, und eben deshalb auf beiden Seiten der Claviatur weit übersteht, so können die Abstrakte der Tasten nicht in senkrechter Richtung geradezu von der Tast. bis zu der entsprechenden Canzelle der Windlade geführt, sondern müssen dergestalt getheilt werden, daß ein Ende derselben bis zu einem gewissen Ziele reicht, wo ein anderes Ende dann, mit dem ersten durch einen Cylinder verbunden, weiter rechts oder links den Weg zur Canzelle fortsetzt. Jener Cylinder nun, der die Abstraktenabtheilungen mit einander verbindet, heißt Welle, und hat an jedem Ende einen kleinen Zapfen, an welche die Abstrakte befestigt sind, und die Wellenarme genannt werden. Wenn eine Taste auf der Orgel niedergedrückt wird, so zieht deren Abstrakte den einen Wellenarm herunter; dadurch dreht sich die Welle, und indem sich diese dreht, zieht sie mit ihrem anderen Arme auch die weitere Abstrakte, bis endlich das Ventil erreicht und aufgezogen wird. Natürlich muß nun aber zwischen Claviatur und Windlade ein Brett angebracht seyn, an welchem die Wellen oder vielmehr die Hölzer befestigt sind, in welchen, wie in Scharnieren, die Wellen an ihren Enden sich drehen oder laufen, und dieses Brett ist das Wellenbrett oder der sog. Wellenrahmen. Wellenbrett, Abstrakte, Welle selbst, ihre Arme und alles Weitere, was sonst zu dem Spielmechanismus der Orgel gehört, heißt mit einem Worte Wellatur.

Wender, Johann Friedrich und Christoph Friedrich, Vater und Sohn, Beide geschickte Orgelbauer zu Mühlhausen in Thüringen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, und zu den besseren Werken, welche sie erbauten, gehören: das 24stimmige Werk in der Severikirche zu Erfurt, ein 43stimmiges Werk in der Oberstadt'schen Hauptkirche zu Mühlhausen (1738), und ein 24stimmiges Werk in der Kaufmannskirche zu Erfurt.

Wendestein, s. Cochlaeus.

Wendling, 1) Johann Baptist, ausgezeichneter Flötenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, stand zuerst in der Mannheimer, dann in der Münchener Capelle, wo er 1798 starb. Er hat auch mehrere Concerte, Duette u. Trio's für sein Instrument geschrieben. Seine Frau — 2) Dorothea, eine geborene Spurni aus Stuttgart, war eine der kunstfertigsten Sängerinnen ihrer Zeit. Sie verheirathete sich 1756 zu Mannheim, wo sie als erste Sängerin glänzte; 1778 ging sie mit ihrem Gatten nach München, und sang hier auch in der italienischen Oper. Als ihr Mann starb, verließ

sie das Theater, und beschäftigte sich blos mit dem Unterricht junger, talentvoller Mädchen. Die Sängerinnen Carnoli, Beck und Müller gehören zu ihren Schülerinnen. Sie starb zu München im Jahre 1809.

Wendling, 1) Franz Anton, wahrscheinlich ein Bruder des vorhergehenden Johann Baptist, zu seiner Zeit zu den vorzüglicheren Violinspielern gezählt, stand, wie jener, zuerst eine Reihe von Jahren in der Mannheimer und dann in der Münchener Capelle, wo er 1807 starb. Auch seine Gattin — 2) Elisabeth Auguste, war eine ausgezeichnete Sängerin, mußte aber, ihrer schwächlichen Gesundheit wegen, bald das Theater verlassen, und starb auch frühzeitig, schon 1794 zu München, in einem Alter von ohngefähr 34 Jahren, an der Auszehrung.

Wendt, Johann Amadeus, geboren zu Leipzig 1783 von armen, aber frommen und braven Eltern, die seine Wißbegierde nach Kräften unterstützten, und ihn auf die dasige Thomasschule als Extraneus schickten. Ein schöner Sopran und Talent für Gesang und Musik überhaupt empfahlen ihn bald dem würdigen Schicht, der ihn durch unentgeltlichen Unterricht und Zuziehung zu seinen Aufführungen in das Innere der Tonkunst einleitete. Nach dem Wunsche seiner Eltern ergab er sich jedoch der Theologie und bezog 1801 die Universität zu Leipzig. Er machte manchen glücklichen Versuch im Predigen, und setzte seine Berufsstudien eifrigst fort, obschon ihn manche philosophische Vorlesungen und die Uebungen in der Kunst oft mehr anzogen als alle eigentliche Theologie. 1804 zum Doctor der Philosophie promovirt, ward er Hofmeister bei einer adeligen Familie unfern Großenhain. Der Winteraufenthalt derselben in Dresden bot ihm schönen Stoff für seine Studien und Uebungen der Poesie und Tonkunst, die er nebenbei stets mit Fleiß fortsetzte. 1808 habilitirte er sich zu Leipzig als Privatdocent, und 1810 ward er außerordentlicher Professor der Philosophie daselbst. Die mancherlei Schriften, welche er jetzt über philosophische Rechtslehre, Religionsphilosophie ꝛc. edirte, gehören nicht hierher; aber von 1817 an entwickelte er auch in ästhetischer und gesellschaftlicher Hinsicht wieder eine Thätigkeit, die ihn in mehr als einer Beziehung mit der Musik in Berührung brachte, und ihn endlich sogar zu einem der angesehensten Schriftsteller auf musikalischem Gebiete erhob. Zunächst gehört dahin die Uebernahme der Redaction des „Leipziger Kunstblatts", die ihn mit den artistischen Verhältnissen Deutschlands sowohl als des Auslandes immer vertrauter machte. Ebenso führte seine Stellung als thätiges Mitglied des Concertdirectoriums ihn zu genauerer Bekanntschaft mit den ersten mitlebenden Virtuosen sowohl als den neuesten und bedeutendsten Kunsterscheinungen, worüber er im „Morgenblatt", in der „Zeitung für die elegante Welt", in der Leipziger und Berliner „Musikal. Zeitung" berichtete, und so theils fördernd auf die Kunst in seiner Vaterstadt wirkte, theils die Kunstkritik philosophisch zu begründen und den Geschmack zu bilden strebte. Dahin gehört auch seine Schrift: „Rossini's Leben und Arbeiten" (1824), welche ihm den Charakter eines Großherzoglich Hessendarmstädtischen Hofraths erwarb. Manches hierher Bezügliche, was er anonym verfaßte, manche mit Beifall aufgenommene poetische Versuche, einige Sammlungen von Liedern, welche er recht artig in Musik setzte, wollen wir nur beiläufig andeuten, da er in seinen letzten Jahren selbst keinen Werth mehr darauf legte, aber namhaft erwähnen müssen wir noch seine fortwährende Theilnahme an der Zeitschrift „Cäcilia" von deren erstem Entstehen an, und welche die Veranlassung zu mancher schätzenswerthen kritischen oder ästhetischen Abhandlung ward. 1829 ward er mit dem Charakter eines Königlich Hannoverschen Hofraths als ordent-

licher Professor der Philosophie an Bouterwecks Stelle nach Göttingen berufen. Er las auch hier meistens über Aesthetik, und beschloß seine musikalische Thätigkeit mit einer kleinen Schrift „Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik", die aber überhaupt auch das letzte öffentliche Werk war, das er zu Tage förderte, denn er starb schon am 15ten October 1836 am Schlagflusse. Ueber W. als Gelehrten, d. h. Philosophen zu urtheilen, steht uns hier nicht zu; als Musiker oder Musikgelehrter für sich verdiente er in der That wenigstens in so fern große Achtung, als er das Bessere und Gute von dem Schlechten und Mittelmäßigen zu sondern wußte, und für Förderung jenes keine Zeit und Mühe scheuete, und jedes mögliche Opfer zu bringen im Stande war; nicht weiter aber erstreckt sich sein Verdienst, denn zur wissenschaftlichen Speculation auf dem musikalischen Gebiete, in welcher Art nun auch, fehlten ihm ebensowohl die Mittel, als auch sein eigentliches musikalisches Wissen und Vermögen, im strengen und engsten Sinne des Worts, nicht sehr weit über die bloße Mittelmäßigkeit hinausreichten. Wir wissen recht wohl und haben uns durch einen mehrjährigen Umgang mit ihm vollkommen davon überzeugt, daß er selbst sowohl sich größere Kräfte zutraute, denn das musikalische Publicum zum guten Theile in der Meinung befangen war, er berge einen ungemeinen artistischen Schatz in seinem Geiste und seinem Herzen, aber daß dem nicht so war, beweist der erste beste kundige Blick in seine vielen musikalischen Schriften, namentlich die letzte, der aller gute historische Grund abgeht. W. hatte den besten Willen, und hätte Großes in der Kunst leisten mögen, hätte er nur die beste Kraft auch und Energie dazu besessen; er liebte die Kunst heiß und rein, er kannte sie auch, aber zu durchdringen ihr innerstes Wesen hatte er nie den Muth und das Genie. Dr. Sch.

Wenk, August Heinrich, geboren zu Brüheim im Herzogthum Gotha, ein Künstler von sehr ausgebreiteten Kenntnissen und Fertigkeiten, auf der Violine ein Schüler von Hatasch in Gotha, und auf dem Claviere wie in der Composition von Georg Benda, folgte letzterem auch nach Paris, wo er sich dann mehrere Jahre aufhielt und verschiedene seiner Claviercompositionen in den Druck gab. Nach seiner Zurückkunft in Gotha wollte der Herzog ihn anstellen, aber W., durch ein schönes Vermögen unabhängig, wich jeder Verpflichtung aus, nahm nur den Titel eines Herzoglichen Secretairs an, und zog sich dann auf sein Gut in Brüheim zurück. Hier beschäftigte er sich, außer der Composition und dem Spiel seiner Lieblingsinstrumente, hauptsächlich mit Verfertigung von Fortepiano's, die sich weit verbreiteten, und mit Vervollkommnung der Harmonica, die eine Zeitlang seine ganze geistige Kraft, sein ganzes Nachdenken auf sich zog. Er war auch Virtuose auf diesem ätherischen Instrumente, und machte mehrere Kunstreisen damit, auf denen er sich einen bedeutenden Namen erwarb. Endlich suchte er auch den Chronometer zu verbessern, und brachte 1798 einen solchen in Art und Gestalt einer Pendeluhr zu Stande, wovon er das Exemplar um 1 Louisd'or verkaufte. Von seinen Compositionen wurden mehrere Violintrio's und Concerte gestochen. Gegen 1806 machte er eine Reise nach Holland, und habilitirte sich zu Amsterdam, wo er auch noch 1810 lebte. Von der Zeit an aber fehlen uns alle bestimmten Nachrichten über ihn.

Wenkel, Johann Friedrich Wilhelm, geboren zu Niedergebra in der Grafschaft Hohenstein am 21sten November 1734. Sein Vater spielte mehrere Instrumente, und erregte dadurch eine unbegränzte Liebe zur Musik in ihm; indeß war es sein Großvater, der damalige Cantor und Organist Mengewein daselbst, der ihm den ersten Unterricht in derselben ertheilte.

Als dieser 1748 starb, kam er auf das Gymnasium zu Nordhausen, wo der Organist Schröter auf ihn wirkte. Doch zog er bald wieder von da weg und auf das Martineum zu Halberstadt. Hier übernahm seine musikalische Bildung der damalige Organist an der St. Peter- und Paulskirche Müller. 1756 ging er, um wo möglich Bachs oder Kirnbergers Unterricht noch zu genießen, nach Berlin; er ward hier Gesangslehrer an der Realschule, wodurch sein Unterhalt gesichert war. Besonders Kirnberger und Marpurg nahmen sich seiner sehr an. 1763 erhielt er auf des Letzteren Empfehlung einen Ruf als Musikdirector nach Stendal in der Altmark. Hier schrieb und gab er eine Menge kleinere Clavierſachen heraus. 1768 endlich folgte er einem Rufe als Organist nach Uelzen im Hannoverschen, wo er gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als einer der vorzüglichsten Clavier- und Orgelspieler und beliebter Componist starb. Am bekanntesten sind seine verschiedenen Clavierſachen geworden; doch componirte er auch für die übrigen Concertinstrumente Mehreres, und für den Gesang; ein Paar Fugen für die Orgel haben sich nur durch Abschriften verbreitet.

Weppen, Friedrich, geboren 1793 auf dem Landgute Wickershausen bei Nordheim, dessen Besitzer sein Vater, der zu seiner Zeit bekannte und beliebte Dichter und Schriftsteller Joh. August Weppen (starb 1813), u. auch sein Lehrer war, widmet, im Besitze desselben Gutes, alle seine ländliche Muße der Kunst. Es sind von ihm bereits mehrere Variationen für Pianoforte mit anderer Instrumentalbegleitung, Lieder von Göthe, W. Meisters Lieder, 1830 eine hübsche Polonaise, ein großes Quartett u. dergl. m. erschienen, und selten wohl hat es gegeben oder trifft man einen solch' genialen und gemüthlichen Landwirth als unseren Componisten. Er ist mit ziemlich allen Instrumenten vertraut, sang in seiner Jugend gut, und spielt jetzt noch recht fertig Clavier.

Werckmeister, Andreas, der einst so sehr berühmte Orgelvirtuose und musikalische Schriftsteller, zuletzt Organist an der Martinskirche zu Halberstadt, und Inspector über alle Orgelwerke im Fürstenthume Halberstadt, war der Sohn eines Bauers und Ackermanns in dem Thüringenschen Flecken Bennekenstein, wo er am 30sten November 1645 geboren wurde. Da er als Knabe schon viel Lust zur Musik zeigte, so ward er seinem Onkel, der Organist zu Bennungen in Thüringen war, zum Unterricht übergeben; 1660 kam er auf die Schule zu Nordhausen. Während seines zweijährigen Aufenthalts daselbst genoß er den Unterricht des berühmten Hildebrand. Nachgehends nahm ihn ein zweiter Onkel, der Cantor Victor Werckmeister zu Quedlinburg zu sich, und er machte unter dessen Leitung. durch Fleiß und Talent, solch außerordentliche Fortschritte in der Musik, daß ihm 1664 die Organistenstelle zu Hasselfelde anvertraut werden konnte. Mit Annahme dieser Stelle gab er aber auch den früheren Plan, Theologie zu studiren, auf. 1670 erhielt er einen Ruf nach Elrich, den er aber nicht annahm, da ihn der Herzog von Braunschweig im Lande zu behalten wünschte. Sein Ruf als vortrefflicher Orgel- und Clavierspieler hatte sich nämlich schon damals auf eine glänzende Weise verbreitet. Einen zweiten Ruf indessen nach Elbingerode, der 1674 an ihn gelangte, hatte er schon angenommen, als auf einmal die Schloßorganistenstelle zu Quedlinburg vacant wurde, und ihm nach wohlüberstandener Prüfung diese übertragen ward. Er stand derselben bis 1696 vor, alsdann folgte er einem Rufe an die Martinskirche zu Halberstadt, und hier starb er am 26sten October 1706. W. war nächst Printz nicht allein der thätigste, sondern auch der gründlichste musikalische Schriftsteller seiner Zeit. Die Geschichte ausgenommen, existirt

kaum ein Zweig oder Gebiet der musikalischen Literatur, das er nicht mit Erfolg bebauet hätte. Am meisten geschätzt ward von jeher seine „Orgelprobe", welche er 1681 und in einer zweiten vermehrten Auflage 1698 herausgab. Außer dieser schrieb er: „Musicae mathematicae Hodegus musicus" (1687); „Musikalische Privatlust" (1689); „der edlen Musikkunst Würde" ꝛc. (1691); „Musikalische Temperatur, oder Anleitung zum Stimmen" (1691); „Hypomnemata musica, oder Musikalisch Memorial" (1697); „Cribrum musicum" (1701, ein blos kritisches Werk); „Anleitung zur Composition" (1702); „Generalbaßlehre" (1707), und Anderes. Compositionen sind von ihm wenige gedruckt worden; er fühlte sich aber auch nur selten aufgefordert, in der praktischen Tonsetzkunst zu wirken. Für jetzige Zeit ist von Allem nur noch die Orgelprobe brauchbar.

Werden, Adolph und Julius, zwei Brüder und Gelehrte in Berlin, welche unter diesem angenommenen Namen im Jahre 1803 bei Dienemann in Penig ein musikalisches Taschenbuch auf gedachtes Jahr mit Musik von Wilhelm Schneider herausgegeben haben. Außer einer allgemeinen geschichtlichen Einleitung enthält dasselbe eine Uebersicht des damaligen Zustandes der Musik nebst Notizen und Charakteristiken von einigen der berühmtesten Tonkünstlern, ist aber dabei voller Irrthümer und Unrichtigkeiten. In demselben Jahre 1803 gaben dieselben, ebenfalls bei Dienemann in Penig, auch noch eine musikalische Zeitschrift unter dem Titel „Apollon" heraus, von welcher aber nur einige Monatshefte erschienen sind, da sie fast nichts als neuphilosophische überspannte Ideen enthielt. Beide Producte sind darum, weil nach dem Urtheile des Publikums weder etwas zur Ehre der Verfasser, noch zum Besten der Kunst daraus entsprossen war, bald vergessen worden und die Verfasser ihrem wahren Namen nach unbekannt geblieben.

Werner, Gregorius Joseph, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und wahrscheinlich vor Haydn Fürstl. Esterhazyscher Capellmeister zu Eisenstadt in Ungarn, zu seiner Zeit als ein sehr sinnreicher Componist bekannt, besonders im komischen Style, in welchem er namentlich einige merkenswerthe Cantaten schrieb, als: „der Wienerische Tändelmarkt", und „die Bauernrichter-Wahl". Für Instrumente verfertigte er in gleichem Style viele Tafelmusiken und Sonaten, und unter Anderem auch: „Neuer und sehr curios musikalischer Instrumentalkalender Parthienweiß mit zwei Violinen und Baß in die 12 Monate eingetheilt und nach eines jedweden Art und Eigenschaft mit Bizarrerien und seltsamen Erfindungen". Das Druckjahr dieses Werks, 1748, stellte er durch ein Fugenthema darin dar, welches durch die Intervalle 1, 7, 4 u. 8 fortschritt, also Prime, Septime, Quarte und Octave (g, f, c — e).

Werner, Justus, berühmter Violinist des vorigen Jahrhunderts, zu Cassel geboren, ein Schüler von Birckenstock, Veracini und Locatelli, machte schon in seinem 14ten Jahre Reisen nach Holland, wo er zu Amsterdam auch ein Engagement erhielt; in den Jahren 1713 und 1714 stand er darauf in der Capelle zu Weißenfels; von hier wandte er sich nach Gera und Bayreuth, und 1716 endlich ward er Cammermusikus und Mitglied der Capelle zu Cassel. Von hier machte er 1724 eine große und für ihn in jeder Beziehung sehr erfolgreiche Kunstreise nach Berlin, Hamburg, Bremen u. s. w. bis in die Niederlande. Er blieb bis 1735 auf dieser Reise, und kehrte dann erst nach Cassel zurück, jedoch nur für ein Jahr, nach welchem er eine abermalige Reise in den Osten und Norden von Deutschland unternahm, von der er erst 1738 zurückkehrte. Nun blieb er aber fortan in Cassel, und starb hier 1760.

Werner, (Vorname?) berühmter Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, Böhme von Geburt, starb zu Prag 1768. Er war auch ein vortrefflicher Violinspieler, guter Director und angenehmer Componist. Viele Jahre hindurch bekleidete er eine Stelle an der Kreuzherrnkirche zu Prag, und als Violoncellist hatte er einen so berühmten Namen, daß sich, so lange er lebte, kaum ein fremder Violoncellspieler zu Prag hören lassen wollte. Seine Compositionen bestanden in Concerten, Parthien und Solo's für Violoncell. Es ist auffallend, daß man nirgends mehr als die hier mitgetheilten Nachrichten über ihn findet. Auch von seinen Werken scheinen nur wenige ins größere Publicum gelangt zu seyn.

Werner, Johann Gottlob, Domorganist und Musikdirector in Merseburg, ein Mann, der sich fast allein durch eigenen Fleiß einen nicht unbedeutenden Ruf unter den Tonkünstlern seiner Zeit errang. Er wurde im Jahre 1777 in Hayn, einem Städtchen zwischen Borna und Leipzig, geboren, wo sein Vater Schenkwirth war, und vom Schullehrer seines Orts auch in den Anfangsgründen der Musik nothdürftig unterrichtet. Da eben zu jener Zeit der höchst verdiente Dinter, damals Pastor in Kitzscher, später Doctor der Theologie, Kirchen- und Schulrath in Königsberg, ein Privat-Institut in seiner Pfarrwohnung errichtete, und mehrere Zöglinge um sich versammelte, um sie, ohne die geringste Entschädigung, blos aus Liebe zur guten Sache, zu brauchbaren Schulmännern zu bilden, wurde auch Werner unter diese Zöglinge aufgenommen. Er benutzte den Unterricht seines berühmten Lehrers auf's beste, und bewies dies später in Verwaltung der Schulämter, die ihm anvertraut wurden. In der Musik war der Organist Hoffmann in Borna noch einige Zeit sein Lehrer, und von diesem lernte er wenigstens einen Choral und Zwischenspiele, so wie Vor- und Nachspiele zweckmäßiger als viele andere Schullehrer jener Zeit vortragen, ohne jedoch den Gedanken zu hegen, sich im Orgelspiele besonders auszeichnen zu wollen. In seinem Geburtsorte lebte damals der Pastor Fest, rühmlich bekannt durch seine Schriften für Leidende u. s. w. Dieser bemerkte Werners Fortschritte mit Wohlgefallen, ließ ihn oft zu sich kommen, und auch durch diesen Mann gewann W. ungemein an Einsichten und Bildung. Eben deshalb nahm ihn Fest mit nach Thüringen, wo er das Bad in Bibra gebrauchen wollte. Hier fand Werner einige gute Musiker und fühlte durch sie seinen fast eingeschlummerten Sinn für Musik von neuem geweckt. Aus den Händen seiner bisherigen Lehrer und Gönner kam er nun als Hauslehrer und Famulus zum damaligen Superintendenten Unger in Borna, und setzte auch hier seine Musikübungen eifrig fort, wobei ihm besonders die nicht unbedeutende Orgel in Borna gute Dienste leistete. Im Jahre 1798 erhielt er die Organistenstelle in Frohburg, einem Städtchen zwischen Penig und Borna, und hier bildete er sein musikalisches Talent immer mehr aus. Bei dem Vater eines seiner Zöglinge fand er mehrere alte theoretische Werke über die Tonkunst, studirte diese sorgfältig und gewann so mit jedem Jahre an Einsichten und Fertigkeiten in der Musik. Im Jahre 1804 gab er sein erstes Werk: „Choräle mit kurzen Zwischenspielen" heraus, und da es Beifall fand, so folgte 1805 ein zweites, das musikalische A-B-C-Buch betitelt, welches ebenfalls beifällig aufgenommen wurde. Nach diesem gab er auch noch einige kleine praktische Werke heraus. Eine Probe, die er nach dem Tode des Hoforganisten Krebs in Altenburg ablegte, verschaffte ihm zwar dessen Stelle nicht; doch wurde sie ihm ein Mittel mehr, anderweitige Zwecke zu erreichen, und trieb ihn an, auf der betretenen Bahn immer weiter fortzuschreiten. Nicht lange darnach suchte der durch viele Compositionen be-

kannte Cantor Tag in Hohenstein bei Chemnitz um einen Amtsgehülfen nach, und Werner, der diese Stelle im Jahre 1808 erhielt, dort eine gute Orgel, gute Sänger und mehrere brauchbare Adjuvanten traf, hielt sich nun verpflichtet, seinen Vorgänger, wo möglich, noch zu übertreffen. Er beschäftigte sich jetzt vorzüglich mit der Orgel, wie mit der Kirchenmusik überhaupt, und widmete einen großen Theil der Nacht seinen musikalischen Arbeiten, indem die Schulgeschäfte nebst ertheiltem Privat-Musikunterricht die Tageszeit hinwegnahmen; aber eben dadurch schadete er, bei von Natur schwacher Brust, allerdings seiner Gesundheit. Nicht lange nach der Herausgabe seiner rühmenswerthen Orgelschule veranlaßte ihn ein Organist in Harlem, ihm für das reformirte Gesangbuch jener Gegend, welches größtentheils Psalmen enthielt, die nach uralten Melodien gesungen wurden, verbesserte Melodien, und zwar vierstimmig, auch wohl mit Zwischenspielen versehen, zu liefern. Werner führte diesen Auftrag auch zur Zufriedenheit seines Freundes und reichlich belohnt aus. Dieses Werk mochte ihm nun Gelegenheit zu seinem bekannten Choralbuche geben, welches bald darauf in Leipzig erschien und seinen Ruhm noch mehr befestigte. Im Jahre 1819 erhielt er die Dom-Organistenstelle in Merseburg, und mit ihr das Prädikat eines Musikdirectors. Nun war er zwar der ihm zuletzt lästigen Schularbeiten entledigt; doch nahm seine einmal geschwächte Gesundheit nicht wieder in dem Grade zu, wie er wohl wünschte. Man übergab ihm eine Menge anderer Arbeiten, die er früher nicht hatte und in die er sich erst einstudiren mußte, was ihm indeß bei seinem fähigen Kopfe bald gelang. So wurde ihm die Prüfung aller Schulamtscandidaten innerhalb des Merseburger Regierungsbezirks in Betreff der Musik übertragen, sowie auch in diesem keine neue Orgel ohne sein Gutachten erbauet werden durfte; er hatte ferner das Schullehrerseminarium in Weißenfels zu prüfen, einige alte Schullehrer der nahen Umgegend, die im Orgelspiele zu wenig leisteten, bisweilen zur Prüfung und Forthülfe zu sich zu bescheiden und dergleichen mehr; und so blieben ihm wieder wenig freie Stunden. Reisen, Prüfung der Orgeln, der Schulcandidaten, Berichte, und was mehr mit seinem neuen Amte verbunden war, alles dieses machte ihn, der nichts halb oder oberflächlich zu thun gewohnt war, fast mehr Arbeit, als er früher hatte, und so unterlag sein schon seit langen Jahren schwächlicher Körper unter diesen Anstrengungen weit früher, als es seine Freunde und Verehrer erwarteten. Als ihn heftige Anfälle von Gicht und andere große Beschwerden plagten, begab er sich zu seiner noch einzigen, in Chemnitz verheiratheten Tochter, glaubte dort seine Gesundheit durch Ruhe wieder herzustellen, wurde aber von Tage zu Tage schwächer, und endete daselbst am 19ten Juli 1822 im 45sten Jahre sein thätiges Leben. Er besaß viele liebenswürdige Eigenschaften, war äußerst thätig, ohne Geräusch damit zu machen, bescheiden und anspruchslos, hatte ein sehr zartes und feines Gefühl für Freundschaft und eine besondere Gabe, sich mit Leichtigkeit in die verwickeltsten Dinge zu finden. Ueberall, wo er gelebt, hat er Freunde hinterlassen, die ihn liebten und seinen frühen Hintritt bedauerten. v. Wzrd.

Wert, s. Waert.

Werth, nämlich der Noten und Pausen, s. diese und auch den Art. Geltung (der Noten).

Wesentliche Dissonanzen, s. Dissonanzen.

Wesley, Samuel, seit Purcell's Zeiten wohl, wenn nicht der ausgezeichnetste doch einer der ausgezeichnetsten englischen Tonsetzer und Clavier-

auch Orgelspieler, geboren zu London 1765 (nicht 1770, wie es an anderen Orten heißt), war der Neffe des 1791 zu London gestorbenen berühmten Stifters der Methodisten, John Wesley, und offenbarte in seiner frühesten Jugend schon ein im wahren Sinne des Worts eminentes Talent für Musik. Als Knabe von sechs Jahren schon behandelte er das Clavier mit einer für dieses Alter bewundernswerthen Fertigkeit, und in seinem achten Jahre begann er die Studien der Composition. Es ist aber nicht wahr, wenn man sagt, er habe in seinem achten Jahre bereits das Oratorium „Ruth" componirt; dieses Oratorium brachte er im Jahre 1778 fertig, und er war damals 13 Jahre alt, nicht acht, wie diejenigen freilich behaupten müssen, die 1770 als sein Geburtsjahr annehmen, was, wie gesagt, falsch ist. Auch ist es ein Irrthum, wenn behauptet wird, Burney sey sein Lehrer in der Musik gewesen: Burney machte nur zuerst auf das große Talent des Knaben aufmerksam, und ermunterte diesen selbst oft, durch Unterhaltungen über musikalische Gegenstände, zur fleißigen Ausbildung desselben. Doch vermögen wir nicht bestimmt anzugeben, wer seine Lehrer in der Musik eigentlich waren; vielleicht wechselte er oft unter diesen, indem er dazu ausgezeichnete fremde Künstler und Tonsetzer wählte, welche nach London kamen und sich hier eine Zeitlang aufhielten. In seinem 18ten Jahre ward er als Organist bei der Königl. Capelle angestellt. Er schrieb eine Menge Sachen für die Kirche, dann für seine Instrumente, und endlich auch Einiges für das Theater. Auf das Festland ist nur Weniges davon gekommen, wie von allen englischen Tonwerken, denen gegenüber die deutschen und italienischen, ja in England selbst auch, stets einen bedeutenden Vorrang behaupteten. In den Jahren 1805 und den folgenden machte er eine Reise durch Frankreich nach Italien, auf der er dann selbst einige Anthems und Clavierconcerte von sich bekannt machte. Seit 1820 verließ er London nicht mehr. Ein Paar Jahre vorher war er von der Universität zu Oxford auch zum Doctor der Musik ernannt worden. In London übertrug man ihm die Oberaufsicht über die Musiken in mehreren Kirchen. Er starb am 11. October 1837. Ueber seine Leistungen als Virtuos und Componist nähere Berichte zu erstatten, sind wir für jetzt leider noch nicht im Stande.

Wessely, Bernhard, geboren zu Berlin 1767 von israelitischen Eltern, bildete sich in wissenschaftlicher Hinsicht unter Moses Mendelsohn, und studirte die Composition bei dem Capellmeister Schulz. 1786 schon trat er öffentlich als Componist auf und die Zeitungen erwähnten seiner höchst rühmlich. Im folgenden Jahre machte er eine Reise nach Hamburg, und führte daselbst eine Krönungscantate von seiner Composition auf. 1788 ward er auf Ramlers und Engels Empfehlung als Musikdirector bei dem Nationaltheater zu Berlin angestellt. Jetzt componirte er für dieses die Oper „Psyche", welche 1789 auch aufgeführt und von dem Publikum mit sehr vielem Beifalle aufgenommen wurde. 1790 gab er ein Paar Violinquartette in den Druck. Damals zeichnete er sich auch als höchst geschmackvoller und fertiger Clavierspieler aus; ebenso besaß er auf der Violine eine achtungswerthe Gewandtheit. 1791 setzte er die Cantate von Burmann „Mozarts Urne" in Musik; 1793 erschien von ihm eine Sammlung Compositionen Matthisson'scher Gedichte, und 1795 ein mit viel Geist verfaßter Aufsatz über Mozart und Gluck, in dem Berliner „Archiv der Zeit", worin er eine Parallele zwischen diesen beiden Meistern zu ziehen suchte. 1796 ernannte ihn der Prinz Heinrich von Preußen zu seinem Capellmeister zu Rheinsberg. Er trat dieses Amt mit der Composition von der Ouverture und fünf Entreacten zu dem „Churfürsten von Rathenau" an, und schrieb dann 1798 eine

französische Oper, deren Titel aber nicht einmal mehr bekannt ist. Dieser folgte die Oper „l'Ogre". Als der Prinz Heinrich 1802 starb, setzte er eine Trauercantate, die in der Garnisonskirche zu Berlin aufgeführt ward und welche er auch dem Kaiser von Rußland überreichen durfte. Er selbst nahm seinen Wohnsitz jetzt in Berlin, aber zu zuverlässigen Nachrichten über seine fernere Lebensgeschichte konnten wir bis jetzt nicht gelangen.

Wessely, Johann, mit dem vorhergehenden nicht zu verwechseln, einer der beliebteren Quartettcomponisten des vorigen Jahrhunderts und tüchtigeren Violinspieler, am 24sten Juni 1762 zu Frauenberg in Böhmen geboren, stand zuerst eine Zeitlang als Violinist im Theaterorchester zu Altona, ward dann 1797 Concertmeister zu Cassel, und endlich 1800 in gleicher Eigenschaft nach Ballenstädt in die Fürstl. Anhalt-Bernburg'sche Hofcapelle berufen. Seine Quartette, deren wohl ein Paar Dutzend gedruckt wurden, sind sämmtlich in jenem leichten und gefälligen Pleyel'schen Style gehalten. Für das Theater schrieb er einige komische Opern, als: „Frage und Antwort", und „der Tyroler Jäger"; sie haben aber niemals sonderliches Glück gemacht. Im Uebrigen war er auch für manche Concertinstrumente, als Flöte, Horn, Hoboe u. s. w. als Componist thätig, namentlich schrieb er in dieser Beziehung einige artige Variationen für Horn und Violine und Flöte und Violine, mit Begleitung, und ein hübsches Rondo für Horn. Für Liebhaber sind auch diese seine Werke gewiß stets willkommene Gaben gewesen, besonders um ihres sehr gefälligen und leichten Satzes willen. Großen Kunstwerth und Anspruch auf künstlerische Tiefe haben sie aber nicht.

Westenholz, Ernst Carl Ludwig, zu seiner Zeit berühmter Baßsänger, geboren am 24sten December 1694 zu Weserlingen, wurde 1704 von der Markgräfin von Culmbach als Discantist aufgenommen, ging 1710 nach Magdeburg in die Johannisschule, 1711 zu Braunschweig auf das Martineum, und 1713 zu Wolfenbüttel auf die Landschule, wo er zugleich Dienste in der Fürstl. Capelle mit versah. 1718 bezog er die Universität zu Helmstädt, engagirte sich aber im nächsten Jahre schon als Baßsänger bei der Oper zu Hamburg, wohin ihn der Director Gumbrecht eingeladen hatte. 1721 trat er dann in gleicher Eigenschaft in Königl. Dänische Dienste zu Copenhagen, kam aber schon 1723 wieder zurück nach Hamburg, und blieb nun auch hier bis 1734, wo er die Cantorstelle zu Stade erhielt, der er bis an seinen Tod 1763 vorstand.

Westenholz, Carl August, Mecklenburg-Schwerin'scher Capellmeister zu Ludwigslust, geboren zu Lauenburg im Jahre 1736, war im Singen und in der Composition ein Schüler von dem Capellmeister J. A. Kunzen, und auf dem Violoncell, das er mit vieler Fertigkeit spielte, von Fr. Xav. Voczitka. 1756 befand er sich noch als Tenorsänger bei der Capelle zu Ludwigslust; als aber Hofrath Hertel abging, ward er gegen 1768 zum Director ernannt. Die Liebhaberei seines Großherzogs an geistlicher Musik veranlaßte, daß W. besonders nur in dieser als Componist arbeitete. Er schrieb viel Ostermusiken, italienische und deutsche Psalmen, Passionsmusiken, und die Oratorien: „die Auferstehung Christi", „die Vorsehung", und „das Vertrauen auf Gott". Gedruckt ist von allen diesen Werken aber nur die Cantate: „die Hirten an der Krippe zu Betlehem". Unter den Instrumenten schrieb er vornehmlich nur für das Violoncell. Er starb zu Ludwigslust am 24ten Januar 1789. Er war zweimal verheirathet, und beidemale mit ausgezeichneten Künstlerinnen. Seine erste Frau, eine geborne Affabili, über welche man das Nähere auch unter diesem Artikel nachlesen kann, war eine vortreffliche Sängerin, und seine zweite Frau Eleonora

Sophie Maria, Tochter des Organisten Fritscher in Neubrandenburg, mit der er sich 1779 vermählte, nicht allein eine gute Sängerin, sondern auch vorzügliche Clavier und Harmonikaspielerin, die, als Rosetti 1792 starb, sogar in den Hofconcerten die Stelle eines Accompagnisten versah. Capellmeister Wolf dedicirte ihr deshalb auch 6 Claviersonaten. Sie starb erst zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Westhoff, Johann Paul von, ein gelehrter Tonkünstler und Violinist des 17ten Jahrhunderts, zuletzt Herzogl. Weimar'scher Cammersecretär und Cammermusikus, war geboren zu Dresden 1656, wo sein Vater, ein ehemaliger Schwedischer Rittmeister, als Cammermusikus und Violinist lebte. Da er außer seinen musikalischen Talenten und Fertigkeiten auch mehrerer lebender Sprachen mächtig war, so ward er 1671 bei den Sächsischen Prinzen als Sprachmeister angestellt, gab aber 1674 diese Stelle wieder auf, und zog nach Lübeck, der Geburtsstadt seines Vaters, von wo ihn dann Johann Georg II. als Cammermusikus an den Dresdener Hof berief. 1679 machte er eine Reise nach Schweden, wurde vom Kaiserl. General v. Schultz 1680 dann zum Fähndrich bei der Leibcompagnie ernannt, machte als solcher einen Feldzug in Ungarn gegen die Türken mit, kam nach demselben aber wieder in seine frühere Stelle zu Dresden. 1681 unternahm er eine Kunstreise durch Italien und Frankreich, von der er reich belohnt wieder zurückkehrte. Mit gleichem Erfolge spielte er 1684 vor dem Kaiser zu Wien; dann bereiste er England, die Niederlande und den Norden. 1685 traf er in Dresden wieder ein, ging später aber nach Wittenberg und ward Professor der neueren Sprachen, bis ihn ein sehr ehrenvoller Ruf 1698 in obiger Eigenschaft nach Weimar führte, wo er im April 1705 starb. Man hat von seinen Compositionen noch 6 Sonaten für Violine mit Baß continuo, die 1694 zu Dresden gestochen worden sind.

Westphal, Johann Christoph, lange Zeit einziger Musikalienhändler zu Hamburg, hat viel zur Verbreitung und Aufnahme der Musik in seiner Gegend gethan, theils durch ein stehendes Concert, das er in Hamburg errichtete, durch Herausgabe des Magazins für Musik, das Cramer redigirte, und endlich durch möglichste Erweiterung seines Musikalienlagers, von welchem er ein großes Verzeichniß ausgab und das er zu jedem musikalischen Unternehmen gern öffnete. Er starb zu Hamburg am 29. März 1799 in einem Alter von gerade 72 Jahren.

Westphal, Johann Christoph, Sohn des vorhergehenden, geboren zu Hamburg am 1sten April 1773, widmete sich früh der Musik. Seine Lehrer in derselben waren nach einander Witthauer, Baumbach, Stegmann und Schwenke. Er bildete sich unter ihnen zu einem recht braven Clavierspieler. 1794 schickte ihn sein Vater nach Erfurt, um unter Kittels Leitung nun auch die Orgel spielen und behandeln zu lernen. 1796 kehrte er nach Hamburg zurück und habilitirte sich nun vorerst als Musiklehrer, spielte in Concerten und in Theaterorchestern Violoncell oder Trompete, welche beide Instrumente er auch erlernt hatte, bis er 1803 die Stelle eines Organisten an der St. Nicolaikirche erhielt. Componirt hat er Mehreres, aber es ist bis jetzt noch Nichts von Bedeutung in die Oeffentlichkeit davon gelangt. Man darf diesen J. Chr. Westphal nämlich nicht verwechseln mit einem anderen Wilhelm Westphal, der unseres Wissens Organist zu Hannover ist, und schon einige kleinere Werke für Clavier und Gesang, namentlich Lieder, veröffentlichte.

Wettstreite (musikalische). Bei den alten Griechen waren mancherlei Spiele gebräuchlich, bei denen Tonkünstler auf irgend eine Weise sich

hören ließen, und so gewissermaßen um einen Preis stritten, der für denjenigen ausgesetzt war, welcher das Vorzüglichste entweder im Gesange oder im Instrumentenspiele leistete. Die berühmtesten u. großartigsten dieser Spiele waren die Olympischen, Pythischen, Nemeischen und Isthmischen, die vorzugsweise auch die heiligen Spiele genannt wurden. Die Olympischen Spiele wurden dem Jupiter zu Ehren gefeiert und zwar alle vier Jahre in der Provinz Elis nahe bei der Stadt Olimpia. Ueber ihr erstes Entstehen liegen keine bestimmten Nachrichten mehr vor. Sie müssen aber einmal eingestellt gewesen seyn, da 776 vor Christus Iphitus sie wieder erneuerte, und sie dauerten nun bis 440 Jahre nach Christus ununterbrochen fort. Den Zeitraum von einer Feier zur anderen nannte man Olympiade (4 Jahre), wornach die Griechen auch ihre Zeitrechnung einrichteten. Unter den Siegern bei den musikalischen Wettstreiten in diesen Spielen werden noch genannt: Timäes und Cratos. — Die Pythischen Spiele waren ursprünglich blos für poetische und musikalische Wettstreite; erst später kamen auch gymnastische Uebungen hinzu. Alle Tonkünstler, welche bei diesen Spielen sich in einen Kampf einlassen wollten, mußten sich zuvor mit Absingung eines selbstverfertigten Liedes auf Apollo's Ueberwindung des Ungeheuers Pytho unter Begleitung eines Instruments hören lassen. Der Preis, über dessen Zutheilung bestimmte Richter entschieden, bestand in einem Kranze von Lorbeer oder Eichenlaub, aber sein Empfänger ward berühmt durch ganz Griechenland. In den ältesten Zeiten sollen die Pythischen Spiele nur alle neun Jahre gehalten worden seyn; um 586 vor Christus wurden sie aber von den Amphiktyonen wieder erneuert und nun wie die Olympischen Spiele alle vier Jahre gehalten, jedoch so, daß sie nicht mit diesen zusammen, sondern immer auf das zweite Jahr einer Olympiade trafen. Sie blüheten bis zu Ende des zweiten Jahrhunderts nach Christus. Der älteste Sieger in ihnen, dessen Namen noch bekannt ist, war Chrysothemis aus Creta. — Die Nemeischen und Isthmischen Spiele waren den vorigen ganz gleich, nur daß sie nicht alle vier, sondern alle zwei Jahre gefeiert wurden. — Außer diesen sogenannten vier heiligen Spielen feierten die Griechen auch noch manche andere Feste, bei denen musikalische Wettstreite vorkamen, als die Panathenäischen Feste, welche zu Athen zu Ehren der Minerva gefeiert wurden, und in denen Phrynis von Mytilene als der älteste Sieger genannt wird; und die Kunstvorstellungen in dem sog. Odeum zu Athen, welche Perikles gründete. Alle diese Feste und Spiele der Griechen waren die eigentlichen Hochschulen der Musik unter den Alten, indem nicht allein Griechen, sondern auch Nichtgriechen daran Theil nehmen durften, und die Künstler übten sich Jahre lang mit dem angestrengtesten Fleiße, lediglich um bei jenen Wettkämpfen auftreten und wo möglich einen Preis gewinnen zu können. Das gab zu vielen Neuerungen und mancherlei nützlichen Erfindungen in der Kunst Veranlassung, wodurch diese nothwendig erweitert und gehoben werden mußte. Eine ausführliche Abhandlung über die musikalischen Wettstreite der Alten schrieb Hiller, und ließ sie in den „wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen" von 1768 Stück 20 — 29 abdrucken.

† b.

Wetzke, Johann Philipp, eines Schneiders Sohn aus Gottleuba bei Pirna, wo er 1705 geboren wurde, sollte auch erst ein Handwerk erlernen, zeigte aber so viele geistige Fähigkeiten, daß man ihn auf die Stadtschule zu Pirna, und dann auf die Kreuzschule zu Dresden schickte. Hier entwickelte er ein vortreffliches musikalisches Talent, so daß er, ohne Unterricht in der Tonsetzkunst gehabt zu haben, anfing, kleinere Sachen zu com-

poniren; indeß studirte er zu Wittenberg Theologie, weil es die Eltern wollten, und beschloß erst nach vollendeten Studien, sich der Musik zu widmen. Er hatte als Student bereits einige herrliche Cantaten und dergl. gesetzt, durch welche er als ein ausgezeichneter Componist bekannt geworden war, und erhielt daher schon 1735 die Stelle eines Musikdirectors und Cantors an der Pfarrkirche zu Wittenberg, in welcher er auch bis an seinen Tod 1767 blieb, obschon ihn Prinz Heinrich von Preußen einmal in seine Capelle nach Rheinsberg berief. Die Passionsmusiken, welche er componirte, galten für die besseren unter allen, welche zu seiner Zeit zu Gehör kamen, und auch seine übrigen Kirchenstücke, von denen er mehrere Jahrgänge fertig machte, fanden vielen Beifall, und gleichwohl konnte er nicht bestimmt werden, Etwas von seinen Arbeiten durch den Druck zu veröffentlichen.

Weyse, C. E. F., Professor der Musik in Copenhagen und Ritter des Danebrog-Ordens, ein genialer Tonsetzer, und in seinen jüngeren Jahren auch ausgezeichneter Claviervirtuos. Leider ist er in Deutschland nur wenig oder gar nicht gekannt, und auch wir vermögen über seine Geschichte nur sehr sparsame Mittheilungen zu machen. Schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts lebte er zu Copenhagen. Er war damals ein noch sehr junger Mann, und privatisirte dort. Durch Reichardts und Schulze's Empfehlungen gelangten 1796 seine ersten Compositionen zum Druck. Es waren 4 Allegri di Bravura für Pianoforte. Nachher schrieb er viele Lieder ein Paar Sinfonien, ohngefähr ein halb Dutzend Ouverturen, Sonaten für Clavier, und eine Menge Tänze. Die Oper „Ludlams Höhle" brachte ihm den Titel eines Professors der Musik, und die Oper „der Schlaftrunk" eine Anstellung bei der Hofmusik. Diesen Opern folgten später noch „Floriballa" (romantisch) und „Abenteuer im Rosenburger Garten" (komisch, Localposse). Sämmtliche Opern kamen in Copenhagen zur Aufführung und fanden beim Publicum vielen Beifall; doch hatte sein Talent eine weit entschiedenere Richtung zur Kirchenmusik genommen, die er denn auch in neuerer Zeit mit viel Energie verfolgte, indem er fast ausschließlich, wenigstens größtentheils, für die Kirche arbeitete. Er schrieb Cantaten auf alle Hauptkirchenfeste des Jahres, als Neujahr, Ostern, Weihnachten u. s. w., eine Passionsmusik, ein Te Deum u. A., auch Gelegenheitscantaten auf Hoffeste. Die letzte von diesen erschien 1829 bei Gelegenheit der Vermählung der Prinzessin Wilhelmine Marie. Die Leipziger allgem. musikal. Ztg. von 1829 theilte in einer Beilage ein Pater noster für 4 Männerstimmen von ihm mit, und diese eine kleine Piece beweist, wie sehr W. verdient hätte, in der großen musikalischen Welt bekannter zu seyn als er es ist, denn sie allein schon zeigt den Mann von feinem Geschmack, tiefer Urtheilskraft und großer Gewandtheit in der Behandlung und Benutzung der mancherlei musikalischen Ausdrucksmittel.

White, 1) Robert, von den Engländern gewöhnlich nur ihr Orlando di Lasso genannt, starb zu London 1581, und war wirklich einer der besten Kirchencomponisten seiner Zeit und seines Landes. Burney theilt im dritten Bande seiner Geschichte pag. 67 ein 6stimmiges Anthem von ihm mit, das eines Palästrina würdig wäre. — 2) Matthias W., berühmter englischer Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, ward 1629 Doctor der Musik zu Oxford. Auch von ihm hat Burney einige kleine Sätze in seine Geschichte aufgenommen.

Whithorne oder Whythorne, Thomas, einer der ältesten englischen Componisten, geb. 1531 und gest. um 1590, schrieb viele Lieder und andere Gesänge. Eine Sammlung davon, welche noch vorhanden ist, erschien 1571, u. führt den Titel „Songes of three, fower and five voyces" etc.

Wichtl, Georg, erster Violinist und Stellvertreter des Capellmeisters an der Fürstl. Capelle zu Hechingen, ist zu Trostberg in Baiern am 2ten Februar 1805 geboren, und widmete sich der Musik, indem er bei einem Stadtmusikus förmlich in die Lehre trat, kam dann nach München, wo er sich besonders auf der Violine noch mehr auszubilden strebte, dann auch Mitglied des Theaterorchesters wurde, und endlich 1826 nach Hechingen als erster Violinist kam. Die Composition hat er lediglich für sich, nach guten Mustern und den Anweisungen in Lehrbüchern, studirt, ohne Leitung eines besonderen Meisters, aber dennoch mit dem schönsten Erfolge. Er componirte bis jetzt mehrere Gesänge, Quartetten, eine Messe, welche zu Wien, zwei Sinfonien, wovon die erste zu Leipzig aufgeführt wurde, und die „Bürgschaft" von Schiller als Melodram, die in München bereits dreimal und jedesmal mit entschiedenem Beifalle zur Aufführung kam. Außerdem hat sich W. auch dadurch viel und großes Verdienst erworben, daß er zu Hechingen eine bis dahin dort noch gänzlich gefehlte Gesangschule für Kinder errichtete, die jetzt nah an 40 Zöglinge zählt, und bei ihrem sichtlichen Zunehmen und W's vortrefflicher Leitung in der Zukunft offenbar von unberechenbarem Nutzen für alle Arten von öffentlichem Gesang, namentlich aber den Kirchengesang sowohl in als um Hechingen seyn wird.

Wickmansen, Johann, Organist an der Hauptkirche zu Stockholm, Mitglied der Schwedischen Academie der Künste und Wissenschaften und Kämmerer der Königl. Schwedischen Zahlenlotterie, starb am 10. Januar 1800 und hinterließ den Ruf eines vorzüglichen Componisten, musikalischen Theoretikers und Orgelspielers; gleichwohl ist in Deutschland nichts Näheres von ihm bekannt geworden, als daß nach seinem Tode noch eine Sammlung Streichquartette von ihm gedruckt wurden.

Widemann, Carl, erster Fagottist in der Königl. Capelle zu Stockholm, ein vorzüglicher Meister auf seinem Instrumente, für welches er auch manche hübsche Piece setzte, ward geboren zu Herzberg am Harz 1790, und lernte die Musik völlig zünftig bei seinem Vater, der Stadtmusikus daselbst war. Weil es diesem oft an einem Fagottisten bei seinen Musiken fehlte, ward der Sohn gezwungen, zeitig sich einige Fertigkeit auf dem Fagotte zu erwerben. Dadurch ward dieser nachher sein Lieblingsinstrument, und er brachte es in der That zu einer staunenswürdigen Virtuosität darauf. 1816 erhielt er eine Stelle bei dem Chor der Bergmusiker zu Clausthal, und eine Kunstreise, welche er 1818 unternahm, verbreitete seinen Ruf, so daß 1820 eine Einladung, nach Stockholm zu kommen, an ihn gelangte, der er auch Folge leistete. Gleich nach dem ersten Concerte, das er dort gab, ward er in der Königl. Hofcapelle angestellt, in welcher er denn auch noch jetzt wirkt. Sein Ton ist ausnehmend rein und rund, kräftig und ausdrucksvoll, und er erreicht auch einen Umfang auf dem voluminösen Instrumente, wie wenige andere Virtuosen auf demselben. In Schweden ist er sicher der erste Fagottist, und auch in Deutschland möchten wenige seyn, die ihn, besonders was Fertigkeit anbetrifft, überragen, ja nur ihm gleichzustellen wären. W. ist auch ein fertiger Guitarrespieler, wenigstens übte er damals, wo Schreiber dieses viel mit ihm in Berührung kam, und das war in den Jahren 1817 bis 1819, auch dieses Instrument fleißig. g.

Widmann, Erasmus, geboren zu Halle, war um 1612 Capellmeister zu Weikersheim beim Fürsten von Hohenlohe, dann aber Cantor und Organist zu Rothenburg an der Tauber, auch Kaiserl. gekrönter Poet. Es existiren von ihm noch aus den Jahren 1607 bis 1627 mehrere Samm-

lungen Gesänge (worunter auch Studentenlieder), Tänze, Motetten, Anthiphonen, Hymnen, Responsorien und andere Kirchengesänge, und ein kleines theoretisches Werk: „Praecepta Musicae latino-germanica", welches 1615 zu Nürnberg gedruckt wurde.

Wiedaller, Pater Candidus, aus dem Predigerorden, ein gründlich gebildeter und erfahrener Organist an der ehemaligen Dominikanernachher Universitätskirche zu Landshut, schrieb nicht nur Mehreres für die Kirche, was Werth hatte, sondern besaß auch so viele Kenntnisse von seinem Instrumente, der Orgel, daß er den Bau eines schönen Werks in seiner Kirche vollständig leiten konnte. Er starb zu Landshut am 11. December 1800, in einem Alter von 71 Jahren.

Wiedebein, Gottlieb, Capellmeister zu Braunschweig, geboren zu Eilenstädt bei Halberstadt 1779, widmete sich frühzeitig der Musik, und studirte dieselbe zunächst bei dem Director Zachariä in Magdeburg, später aber unter Leitung des Capellmeisters Schwaneberg zu Braunschweig. Auf dem Clavier und der Orgel besaß er, als er die Schule dieses Mannes verließ, ungemeine Fertigkeit, und auch sein Vortrag war geschmack- und ausdrucksvoll. Er machte nun zunächst einige kleine Ausflüge in die Umgegend von Braunschweig, durch welche sich sein künstlerischer Ruf zu verbreiten anfing; dann habilitirte er sich als Musiklehrer in Braunschweig, und componirte Einiges für sein Instrument, als Rondo's, Variationen und dergl., wovon ein Paar Sachen zum Drucke gelangten. 1809 ward er Organist an der Brüderkirche zu Braunschweig. Auf der betretenen Bahn als Componist schritt er rüstig fort; doch erweiterte sich seine Thätigkeit auf derselben auch, indem er sich jetzt an größere Werke wagte, und Mehreres für die Kirche verfertigte, Motetten, Chöre, variirte Choräle, kleine Cantaten u. dergl. Der Versuch fiel sehr glücklich aus, und er bekam eine Vorliebe für Kirchenmusik. 1820 unternahm er eine Reise nach Italien. Als er 1822 von derselben zurückkehrte, und das Oratorium „die Befreiung Deutschlands" zur Aufführung brachte, ward er zum Capellmeister ernannt. Dieses Oratorium ist aber auch wohl das Beste, was W. je geschrieben hat. Außerdem verdienen seine Lieder Beachtung. Hinsichtlich seines Talents und seiner Kenntnisse dürfte er wohl einen wichtigeren Platz und mehr Geltung in der musikalischen Welt einnehmen, als er wirklich thut; aber eine achtungswerthe Bescheidenheit hielt ihn von jeher zurück, mit der ganzen Kraft seines künstlerischen Geistes in die Welt hinauszutreten, und so ist er, wie seine schöne Leistungen, außer seiner nächsten Umgebung nur wenig oder doch nicht in verdientem Maaße gekannt.

Wiederbläser, s. Balg (unter den Bälgen der Positive und Drehorgeln).

Wiederhall oder **Wiederschall**, s. Echo.

Wiederherstellungszeichen, gleichbedeutend mit Widerrufungszeichen (♮ und ♮♮), weil durch dessen Setzung die ursprüngliche Bedeutung einer erhöht oder erniedrigt gewesenen Note wieder hergestellt, z. B. ein zu cis erhöhtes oder zu ces erniedrigtes c wieder zu c gemacht wird. Auch dieser Name (wie der b-Quadrat) fängt an, außer Gebrauch zu kommen, und es ist wünschenswerth, daß man unsere Kunstsprache mehr und mehr von der Last überflüssiger Kunstausdrücke befreit. ABM.

Wiederholung, Repetition, im Allgemeinen jede mittelbare oder unmittelbare Wiederkehr eines in einem Tonstücke schon vorher enthaltenen Satzes, es mag die Wiederkehr nun vollkommen übereinstimmend, d. h. i

ein und derselben Tonart geschehen oder nicht; im engeren Sinne des Worts aber versteht man in der Musik unter Wiederholung die Wiederkehr einer ganzen Periode oder eines ganzen Haupttheiles eines Tonstücks, der nicht zweimal in der Notenstimme ausgeschrieben zu werden pflegt, sondern bei dem die Wiederholung durch gewisse Zeichen, welche Wiederholungszeichen heißen, angemerkt wird. Die Theile selbst, welche wiederholt werden, nennt man auch wohl Reprisen, wie das Zeichen, das die Wiederholung andeutet. Wiederholungen in der Musik sind auch jene Arten des Satzes, welche der Techniker unter den Ausdrücken Versetzung, Transposition und Nachahmung oder Imitation begreift. Man sehe alle diese Artikel. Die Ursache, warum in einem größeren Tonstücke oft ganze Abtheilungen und Perioden wiederholt werden, kann nur Vollständigkeit und Deutlichkeit des Ausdrucks, genügende Durchführung und Festhaltung eines Gedankens und einer ästhetischen Idee seyn; wo sie blos dazu dient, den Umfang eines Tonstücks zu vergrößern, ist sie ganz ohne Werth und ohne Sinn. Die Darstellung eines Gefühls oder einer Hauptidee in der Musik ist immer schneller vorüber, als wir, unser Geist und unsere Seele, bei dieser Idee, in deren Betrachtung und Anschauung zu verweilen wünschen: daher wiederholt denn der Künstler noch einmal seine Darstellung, damit auch der Eindruck derselben sich vervollständigt. Diesen Zweck muß die Repetition haben, die Reprise mag nun klein oder groß, kurz oder lang seyn; jeder andere ist kein künstlerischer und somit der Musik unwürdig.

Wiederholungszeichen, oder Repetitionszeichen, auch Reprise, s. den vorhergehenden Artikel und Abbreviatur.

Wiederkehr, Johann, ein deutscher, um 1800 in Paris lebender Tonkünstler und Componist, welcher mehrere Sonaten für das Clavier, Violin-Quartetten, Concertant-Sinfonien für Horn, Clarinette, Oboe, Fagott u. a. stechen ließ. — Ein Namensvetter oder vielleicht noch näherer Verwandter, oder wohl gar dieselbe Person existirte auch als gerühmter Trombonist gleichzeitig im großen Opern-Theater daselbst. Bestimmte Nachrichten über diesen Künstler, der übrigens auch niemals von großer Bedeutung gewesen zu seyn scheint, und jetzt jedenfalls längst vom Schauplatze abgetreten ist, fehlen. 81.

Wiederschlag (repercussio), bedeutet in der Fuge zunächst die Reihenfolge, in der die Stimmen innerhalb einer Durchführung mit dem Thema auftreten. In einer zweistimmigen Fuge sind daher nur zwei Arten des Wiederschlags (in diesem Sinne des Ausdrucks) oder der Stimmordnung, nämlich

1 2 oder 2 1

möglich. In der dreistimmigen Fuge sind sechs Arten des Wiederschlags, nämlich

1	2	3	3	2	1
2	3	1	2	1	3
3	1	2	1	3	2

in der vierstimmigen Fuge (z. B. von Discant, Alt, Tenor und Baß) sind vierundzwanzig Arten des Wiederschlags:

D.	A.	T.	B.	dann	B.	T.	
A.	T.	B.	D.		T.	A.	
T.	B.	D.	A.		A.	D.	
B.	D.	A.	T.		D.	B.	u. s. w.,

in der fünfstimmigen Fuge einhundert und zwanzig Arten des

Wiederschlags möglich. Allein es versteht sich von selbst, daß man bei vier- und mehrstimmigen Fugen niemals von allen Arten des Wiederschlags Gebrauch macht, und daß auch nicht alle gleich erwünschtes Resultat gewähren. Im Allgemeinen würde die gerade Ordnung der Stimmen, z. B.

D. A. T. B. und
B. T. A. D.

oder eine meist gerade, z. B.

A. T. B. D. und
T. A. D. B.

oder eine, die Stimmen wenigstens paarende, z. B.

T. B. D. A,

den Vorzug verdienen, dagegen die nackte Zusammenstellung entfernter Stimmen, z. B.

D. B. T. A. und
B. D. A. T.

weniger Ebenmaaß und Zusammenklang der Stimmen zur Folge haben. Doch hängt begreiflicher Weise die Wahl der Wiederschläge mehr von den jedesmaligen Umständen, als von einer allgemeinen Schätzung ab. — In einem umfassenden Sinne begreift der Wiederschlag auch die Tonordnung und Zeitordnung der auftretenden Stimmen. Die fugirenden Stimmen können das Thema eine jede im Einklang, oder in höherer und tieferer Octaven, oder in der Dominante (Oberquinte und Unterquarte) aufführen; sie können einander auch (obwohl dies das Ungewöhnlichere und Unregelmäßigere ist) in anderen Intervallen, oder endlich bald in diesen, bald in jenen, also in gemischten Intervallen (z. B. abwechselnd, auf Tonika und Dominante, was die regelmäßigste Ordnung ist) antworten; dies wären die Tonordnungen des Wiederschlags. Endlich kann eine Stimme der andern folgen, nachdem diese das Thema vollständig, oder nachdem sie es nur zum Theil vorgetragen hat, so daß also im letzteren Falle die neueintretende Stimme das Thema beginnt, während die vorausgegangene noch damit beschäftigt ist (vergl. den Art. Engführung) und dies wäre die Zeitordnung des Wiederschlags zu nennen. Das Nähere gehört der Compositionslehre (vergl. die von A. B. Marx Th. 2) an. ABM.

Wiegand, Johannes, im Jahr 1789 zu Frommershausen, einem Dorfe nahe bei Cassel geboren, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, dem Schullehrer allda, und bildete sich in Cassel weiter aus, besuchte das dortige Schullehrer-Seminar, wie auch das Lyceum friedericianum daselbst, um sich auch meisterhaftlich zu bilden. Im Jahre 1819 wurde er in Cassel als Lehrer der lateinischen Sprache bei der Bürgerschule angestellt. Seine große Vorliebe zur Musik ließ ihn 1820 einen Gesangverein gründen, der bis zu 150 Mitgliedern heran gewachsen ist, und häufig Sachen von Händel und Seb. Bach u. s. w. zum Besten der Armen, aufführt. Da W. sehr glücklich verheirathet ist und kinderlos lebt, so ist er vermögend, ohne Sorgen zu leben und der Kunst sein vorzüglichstes Augenmerk zu widmen. Sein Unterricht im Gesange ward so bewährt gefunden, daß man ihn auch als Gesangslehrer bei dem neuerrichteten Gymnasium anstellte. Im Drucke erschienen sind von ihm: 4 zweistimmige Gesänge für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte; 3 Duetten für Sopran und Tenor, mit Clavierbegleitung; 6 vierstimmige Männergesänge; 6 Duetten für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Fortepiano; 6 Gesänge für 4 Männerstimmen; Sammlung mehrstimmiger Gesänge; Cantate: „die Auferstehung

Jesu". Eine Menge trefflicher Werke für Gesang, wie auch das Pianoforte warten noch der öffentlichen Erscheinung, unter denen sich auch ein neues „Choralbuch für Churhessen" befindet, das um so viel nothwendiger ist, da das bestehende durchaus verwerflich seyn möchte. Zu gedachten Werken zählen wir noch eins: „Ueber die Verbesserung des Kirchengesanges", welche W. im Auftrage Churfürstl. Ministeriums geschrieben. Diesem ließ derselbe ein zweites folgen: „Ueber die Erfordernisse zu einem unserer Zeit entsprechenden Choralbuche"; endlich noch: „Entwurf zu der Gesangslehre, für Churfürstl. Gymnasium". Zur Ehre W's fügen wir noch hinzu, daß alle sein Unternehmen für die Kunst, wie die Wissenschaft, die höchste Bescheidenheit krönt. G.

Wiek (oder Wieck), Clara, unter den jetzt lebenden Claviervirtuosinnen unbedingt die größte, überhaupt aber eine geniale Künstlerin, ist die Tochter des Musiklehrers Wiek in Leipzig, wo sie 1818 geboren wurde, und hat niemals einen anderen Unterricht genossen, als den dieser ihr Vater ihr ertheilte, aber in ihrem zwölften Jahre schon besaß sie eine solch' eminente Fertigkeit auf dem Claviere und auch so viel Ausdruck im Spiele, daß sie bereits damals, ein Kind zwar noch an Alter und im äußeren Leben, aber früh gereift an Geist und Verstand, dreist in die Reihen der gebildeten Künstler treten durfte. Ihr Vater führte sie auch der Oeffentlichkeit entgegen, und sie gewann unendlichen Beifall. Dieses ihr erstes Aufblühen in der künstlerischen Welt fiel in die Zeit, wo Paganini zum erstenmale in Deutschland erschien, und das steife Gewand, das bis dahin über dem hesperischen Virtuosenthume geklebt hatte, durch die Zauberkraft seines magischen Bogens mit einem Male abstreifte, und damit eine Periode in dem musikalischen Leben vorbereitete, in welcher die Ahnung eines Ewigen, Höheren, Geistigen mehr und mehr realisirt oder doch verlebendigt werden sollte, und die man nur mit Unrecht die Periode des Romanticismus getauft und genannt hat. So kam es, daß auch ihr Talent gleich im ersten lebenvollen Erwachen sich der Fesseln erwehrte, welche ein steifer Systematicismus unter dem Anathema der Classicität ihm anzulegen drohte. Es kann seyn, daß ihr häufiges Zusammenspiel mit Robert Schumann, der damals oft in ihr Haus kam und bereits hingerissen war von den Leistungen eines Liszt und Chopin, viel zu dieser Entwickelung beitrug, in der sich dann die jugendlichen Schwingen nur noch kräftiger belebten, als der Vater auch Reisen in fremde Städte, als Berlin u. s. w., ja sogar in's Ausland, nach Frankreich, mit der genialen Tochter unternahm, und dieser Gelegenheit gab, nicht allein dort den großen Ruf zu rechtfertigen, der ihr aus der Vaterstadt durch Journale und auf andere Weise längst vorangegangen war, sondern auch die Meister Chopin, Thalberg, Liszt, Berlioz, Henselt u. A. selbst kennen zu lernen, welche die Sterne heißen an dem neuen Claviervirtuosenhimmel, der sich jetzt über das ganze musikalische Europa ausbreitet, und zu prüfen nun, was an ihnen gut und was mißgerathen, was Charakteristisches in eines Jeden Spiele ist, und daraus sich dann ein Gebilde zusammen zu setzen, das, wenn nicht als ein wirklich künstlerisch vollendetes, doch als ein der Vollendung nahes erscheint. Wir erklärten gleich von vorn herein Clara Wiek für die größte Claviervirtuosin jetziger Zeit: in Wahrheit auch ist sie solche, und in mehr als blos einer Hinsicht. Nicht blos daß ihr Spiel ein ungemein fertiges wäre, sondern es ist ein wahrhaft geniales, ein tief durchdachtes, wahrhaft künstlerisches Spiel. Es ist nicht blos rund und weich, wie vielleicht das eines Hummel war, nicht blos elegant wie das eines Moscheles, nicht blos glänzend und rauschend wie das eines Kalkbrenner;

es ist auch nicht blos sentimental wie das eines Liszt, oder ausgezeichnet durch mancherlei Bizarrerien wie das eines Chopin, sondern es ist Alles in Allem, belebt von einer hinreißenden Genialität, die sich die siegreichste Gewandtheit nur zur geschmeidigen, fügsamsten Dienerin macht. Sollen wir eine Parallele ziehen, so könnte diese in äußerer Hinsicht nur mit einem Felix Mendelssohn-Bartholdy geschehen, und in innerer mit Thalberg oder Henselt. Wie diese jungen Meister ist auch sie so ganz eins geworden mit ihrer Kunst, daß ihr ganzes Wesen darin aufzugehen scheint. Jeder Ton, den sie anschlägt, ist ein Laut ihrer eigenen Seele. Ihr Spiel ist das innerste Leben in allen seinen Schattirungen und Lichtern, bis auf die feinsten Nuancen hin. Sollen wir Etwas daran tadeln, so ist es eine preciöse Coquetterie; doch auch diese beruht mehr auf einem bloßen Schein, auf einer Aeußerlichkeit, die niemals störend in die eigentliche Künstlerweihe eingreift. Kaum oder noch nicht einmal 20 Jahre alt, fehlt ihr noch jene plastische Ruhe, welche jedem Meisterwerke auch von dieser Seite her die letzte Vollendung aufdrückt. Sie ist noch zu sehr in jugendlicher Leidenschaftlichkeit befangen, als daß sie nicht hingerissen werden sollte von der hehren Begeisterung. Doch überschreitet sie dabei niemals auch die Gränzen weiblicher Anmuth, und was bei Mendelssohn daher graciöse Leichtigkeit ist, erscheint bei ihr als mächtiger Schwung, als blos leidenschaftlicher Ausdruck. Noch haben wir von Niemand Beethovens Clavierſachen so vollendet vortragen hören als von Clara Wiek, und Chopin möchte wohl selbst seine unermeßlich schwierigen Etuden und andere Werke nicht mit solcher Meisterschaft spielen können als unsere Künstlerin sie spielt. Auch als Componistin hat sich dieselbe bereits auf eine eben so geniale Weise denn als Virtuosin hervorgethan. Sie schrieb einige Bolero's und Mazureks, die an tiefer Geistigkeit alles Aehnliche weit hinter sich lassen, wenn sie an äußerer Haltung, was Correctheit und rhythmische Ordnung des Satzes anbelangt, auch immer daran erinnern, daß eine junge Dame ihre Verfasserin ist. Eben so verhält es sich mit dem Concerte, ihrem siebenten Werke, welches Hofmeister in Leipzig als ihr erstes druckte. Es gewährt dem Hörer Genuß und bietet dem Virtuosen viel Gelegenheit zu dem höchsten Glanze, aber hinsichtlich der Anordnung der einzelnen Sätze, der Modulation u. s. w. läßt sich vom Standpunkte der strengen Critik aus Manches daran ausſetzen, was selbst unter den Begriff der Genialität und Originalität gefaßt nicht entschuldigt werden kann. Daß der Wohnsitz der Clara Wiek fortwährend Leipzig ist, brauchen wir wohl nicht noch besonders zu erwähnen: nur hie und da zu kleineren und größeren Kunstreisen verläßt sie dasselbe. Als ihr sechstes Werk edirte sie vor jenem Concerte bei demselben Verleger „Soiréen für das Pianoforte". E.

Wiele, Adolph, Concertmeister zu Cassel, vorzüglicher Violinspieler, geboren am 18ten Juni 1794 zu Oldenburg, erhielt den ersten Unterricht auf der Geige von seinem Vater, dem ersten Cellisten in der dortigen Hofcapelle. Durch die stete Sorgfalt und den Eifer des Vaters geleitet, gab er bereits in seinem 8ten Jahre zu Oldenburg selbst, wie auch zu Hannover, Concerte, und vervollkommnete sich später bei Maucourt zu Braunschweig, allwo sein Vater in Dienste getreten war. Bei der Vereinigung der Braunschweigischen mit der Westphälischen Capelle kam er 1807 nach Cassel. Von hier aus sandte ihn der König nach Paris, um sich im Conservatoire der Musik allda ferner auszubilden. Unter der Anführung des, sowohl als vortrefflicher Lehrer, denn als ausübender Künstler bekannten Baillot erreichte unser junger W. im Jahre 1812 bereits den Zweck, den zweiten, im fol-

genden Jahre aber den ersten Preis zu erringen. Im Jahre 1815 trat er in die Königl. Würtembergische Capelle als Solo-Geiger, und unternahm von 1819 bis 1821 eine Kunstreise nach München, Wien, Leipzig, Berlin, Weimar und Cassel, in welch' letzterer Stadt ihn der Churfürst Wilhelm II. bei seiner neu errichteten Hofcapelle, und später Se. Hoh. der Churprinz und Mitregent von Hessen als Conzertmeister anstellte. Wenn irgend ein Künstler das Lob der Bescheidenheit verdient, so ist es unser braver Wiele. Sein Spiel ist anerkannt meisterhaft; er hat manche Composition geliefert, der man das Meistersiegel aufdrücken möchte: er selbst aber ist weit entfernt, die Huldigungen anzuerkennen, die ihm der Sachkundige so gerne, so willig zollt, und übergab daher wenige von seinen Werken der Oeffentlichkeit. G.

Wieninger, Georg, geboren zu Wien den 10ten December 1791, ist der Sohn eines bürgerlichen Handelsherrn, nach dessen Ableben er nunmehr in Gesellschaft seiner würdigen Frau Mutter das höchst solide und bestens accreditirte Geschäft fortführt, zugleich aber auch als einer der verdienstvollsten Kunst-Dilettanten der Kaiserstadt geschätzt wird, in welcher Beziehung ihm denn auch unbestritten ein Ehrenplatz in diesem Buche zusteht. Schon bei dem 7jährigen Knaben äußerte sich mit unzweideutigen Symptomen eine prävalirende Vorliebe für die Tonkunst, namentlich die entschiedenste Hinneigung zum Violinspiel, dessen Elementar-Unterricht der wackere Lehrer Franz Klemp ihm ertheilte, und wiewohl er bereits mit dem angehenden Jünglingsalter gleichfalls dem Kaufmannsstande sich widmete, so mußte er dennoch, nach des Vaters ausdrücklichem Wunsche, nebstbei für die Erlernung irgend einer anderen Kunst oder Wissenschaft sich entscheiden, um dereinst, in unvorherzusehenden Lebensereignissen und Schicksalswendungen, auch auf mannigfaltigen, vom gewöhnlichen Broderwerbe abweichenden Wegen, der Zukunft Existenz gesichert zu wissen. Ueber die Wahl konnte schlechterdings kein Zweifel vorherrschen, und unbedingt obsiegen mußte die glühende Liebe, der heilige Enthusiasmus zur himmlischen Tonkunst. So wurde Joseph Mayseder auserkoren, dem jugendlichen Talente den höheren Weihegrad zu verleihen, und ihm ward die lohnende Freude, die kräftige Aussaat auf einen ergiebig fruchtbaren Boden fallen zu sehen; ein dauerndes Freundschaftsband aber hat die Folgezeit fester und stets fester noch um Meister und Schüler geschlungen; wie denn bis heutigen Tages unabänderlich die Winterabende hindurch allwöchentlich in W's Behausung ein kleiner, sorglich gewählter Zirkel ausgezeichneter Künstler und Liebhaber sich versammelt, um, mitwirkend oder blos theilnehmend genießend, unter des hochgefeierten Mentors Führung an den erlesensten Quartett-Compositionen sämmtlicher Kunstepochen im geistreich gediegenen Vortrage sich zu erlaben. Abgesehen jedoch davon hatte schon seit dem 10ten Jahre des früh gereiften Knaben höhere Intention der erhabenen Kirchenmusik sich zugewendet, und jene schöne Richtung eines wahrhaft religiösen Gemüthes ist felsengleich festgewurzelt in der warm-empfänglichen Seele des kräftig erstarkten Mannes. Bereits über ein Decennium, von 1825 angefangen, schloß er sich mit beharrlichstem Eifer an den Capellmeister der Stadtpfarre zu St. Peter, Herrn Joseph Blahak, einen tüchtig erfahrenen, in Erfüllung sämmtlicher Amtspflichten musterhaften Vorsteher an, und gilt seit jenem Zeitabschnitt als erster Stützpfeiler, als Wohlthäter und großmüthiger Mäcen des genannten Kirchenchors. Die Anlegung einer gleich schätzbaren und kostspieligen Bibliothek, die trefflichsten Werke der berühmtesten Meister, darunter viele Originalien und Authographen, in Partituren und zahlreichen Auflagstimmen enthaltend, die unablässig rege Sorgfalt, selbe durchaus

würdig, unter seiner eigenen, präcis-energischen Violin-Direction, mit den vorzüglichsten Individuen in höchster Vollendung zu Gehör zu bringen, keine Opfer zu scheuen, um auf eine Andacht und geistige Erhebung fördernde Weise alle hohen Kirchenfeste mitzuverherrlichen, — dies waren und sind bisher die schönen, bleibenden Resultate jenes fruchtbringenden Wirkens, wofür den anspruchslos-bescheidenen Urheber, nebst dem selbsteigenen Bewußtseyn, der Mitwelt dankbare Anerkennung überreich belohnt. Die Mittel aber, so namhafte Auslagen bestreiten, so viel Gutes und Nachahmenswerthes vollbringen zu können, bietet und gewährt der durch rastlosen Fleiß und unermüdliche Thätigkeit im gesegneten Wachsthum aufrecht erhaltene Zustand seiner merkantilischen Unternehmungen, wobei er eben so wohl der treu redlichen Verwendung aller, seit der Uebernahme des väterlichen Etablissements sonder Wechsel beibehaltenen Untergebenen, wie nicht minder der ungetheilten Achtung des gesammten Handlungs-Grämiums sich rühmen darf, und bei demselben peremtorisch verschiedene Ehrencharchen, namentlich das Almosenier- u. Vorsteher-Amt zu bekleiden, erkoren wurde. Möchte doch Jeder, über den die so selten unpartheiisch gerechte Glücksgöttin das Füllhorn ihrer Gaben ausschüttet, von diesen einen gleich wohlthätigen, wahrhaft verdienstlichen, zur Nacheiferung anspornenden Gebrauch zu machen sich berufen fühlen! — Seyfried.

Wilcke, Johann Caspar, berühmter Tenorsänger des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Weimar am 7ten Februar 1707, der Sohn eines Strumpfwirkers, sollte Anfangs das väterliche Gewerbe erlernen, aber Johann Pfeiffer, welcher damals Vorsteher des Musikchors in Weimar war, und zufällig sehr glückliche Anlagen und eine schöne Stimme bei ihm bemerkte, veranlaßte, daß er die Musik, und zwar die Gesangskunst, zu seinem Berufe machte. Da die Eltern es nicht zugeben wollten, entwich er diesen heimlich und ging nach Osterode, wo er zwei Jahre den öffentlichen Singechor frequentirte, das Gymnasium besuchte und den nöthigen Unterhalt sich durch Notenschreiben und Unterricht verdiente. Auf gleiche Weise lebte er nachgehends zu Göttingen. 1723 ging er nach Hamburg, schloß sich hier einer Gesellschaft deutscher Sänger an und reiste mit derselben nach Rußland, wo sie in Kaiserliche Dienste genommen wurde. Er blieb sechs Jahre in Moskau, und verließ dann Rußland in der Absicht, eine Reise nach Italien zu machen. In Berlin ließ er sich bei Hofe hören und ärndtete großen Beifall, eben so in Weimar, wo er seine Anverwandten jetzt zum erstenmale wieder sah, und in Gotha. In Sondershausen angekommen, ward ihm ein lebenslängliches Engagement angetragen, welches er annahm, und damit die beabsichtigte Reise nach Italien aufgebend. Er starb dort am 25sten Februar 1758. Seine Stimme hatte eine merkwürdige Höhe: selbst das 2gestr. c noch konnte er mit der Brust angeben; dabei war sie zart und fein, wie Gerber sagt, der schönste Silberton, den er je gehört habe, und ungemein biegsam, weshalb W. auch viel Kehlfertigkeit und Gewandtheit in der Declamation besaß.

Wilcke, Friedrich, s. **Wilke**.

Wild, Franz, einer der ausgezeichnetsten jetzt lebenden Tenorsänger, obschon seine eigentliche Glanzperiode bereits vorüber ist, und in mancher anderen Beziehung auch eine der merkwürdigsten und anstaunenswerthesten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Gesangskunst, ward zu Niederhollabrunn in Unterösterreich am 31sten Decbr. 1792 von gewöhnlichen Landleuten geboren. Sein Taufpathe war der Schullehrer des Orts, und deshalb unterrichtete ihn dieser auch frühzeitig in Musik. In seinem siebenten

Jahre kam er als Chorknabe in das Stift Kloster-Neuburg bei Wien, und noch nicht 11 Jahre alt ward er in gleicher Eigenschaft in die Hofcapelle zu Wien aufgenommen, wo er bis zu seinem 17ten Jahre blieb, in welchem die Mutation seiner Stimme begann. Diese ging auffallend rasch vorüber, so daß er bereits nach zwei Monaten in dem vollen Besitz einer kräftigen, klangreichen Tenorstimme sich befand, die ihm eine Anstellung als Chorist am Leopoldstädter Theater verschaffte, von wo er dann nach einem Jahre in gleicher Eigenschaft zu dem K. K. Hofoperntheater am Kärnthnerthore überging. Hier blieb er aber nur vier Monate, denn Hummel, damals Fürstl. Esterhazyscher Capellmeister, wurde aufmerksam auf seine Anlagen und zog ihn als Solosänger an die Capelle seines Fürsten zu Eisenstadt. Alsbald auch begann W. Aufsehen zu erregen, und 1811 schon erhielt er eine sehr vortheilhafte Anstellung bei dem Theater an der Wien zu Wien, von wo er aber 1813 wieder an das Hofoperntheater gezogen wurde. Bei dem Wiener Congreß hatte er Gelegenheit, sich vor einem großen Theile der Monarchen Europa's und vor einer außerordentlichen Anzahl anderer hoher Fremden hören zu lassen. Dies brachte ihm schnell eine ausgebreitete Celebrität, und der letzte Krieg gegen die Franzosen war kaum beendet, die Fürsten fingen kaum an, sich wieder den Freuden und Genüssen des Friedens hinzugeben und den schönen Künsten auch ihre Aufmerksamkeit wieder zu schenken, so erhielt W. Einladungen über Einladungen an fremde Höfe. Zuerst leistete er einer solchen Folge nach Berlin, wo er 1816 nicht weniger als 36mal mit dem rauschendsten Beifalle auf der Königl. Hofbühne auftrat. Seine Stimme war damals Mitteltenor oder mehr hoher Bariton, aber von unglaublicher Kraft und schöner Klangfülle, und er sang z. B. den Don Juan und in Glucks „Iphigenia" den Orest mit mächtigem Vortrage. 1817 wurde er als Cammersänger mit den glänzendsten Bedingungen zu Darmstadt angestellt, und blieb hier bis 1825 die Zierde der damals so reich ausgestatteten Bühne. 1825 reiste er dann nach Paris, wo jedoch, wie man sagt, sein Auftreten in der italienischen Oper nicht den besten Erfolg hatte. Von Paris zurückgekehrt, fixirte er sich zuerst wieder in Cassel an des verstorbenen Gerstackers Stelle. Das Gerücht, er habe bedeutend an Mitteln verloren, ließ ihn damals gewissermaßen für einige Zeit aus dem öffentlichen Leben verschwinden, wenigstens hörte und sprach man nicht so viel mehr von ihm, bis er 1830 sich wieder nach Wien begab, und nun auf einmal auch wieder von hier aus über die Größe seiner theatralischen Leistungen in alle Welt und mit einem Eifer berichtet ward, der wirklich nur durch Großes hervorgerufen werden kann. Seine Stimme hatte in der That auch gewonnen, wenigstens in Hinsicht des Umfangs, indem er jetzt weit höher liegende Tenorparthien übernehmen konnte als sonst, wenn auch nur mit Hülfe einer außerrodentlich kräftigen Fistel, die ihm erlaubte, bis in die höchsten Regionen des Tenors hinaufzusteigen. In den tieferen Regionen freilich, in welchen früher seine Stimme einen dem Ohre u Herzen so äußerst wohlthuenden Klang hatte, war dagegen eine Abnahme der Fülle und Kraft nicht zu verkennen, und daher kommt es denn auch, daß, obschon er auch in diesem Augenblicke noch eine der stärksten und effectreichsten Tenorstimmen besitzt, die fähig ist zu jedem Auftrag starker Farben, die Kunst zarter Verbindung, der süße Schmelz des Vortrags, und ein wahrhaft geadelter Ausdruck ihm gänzlich abgeht. Wild hält sich ohngefähr in gleicher Höhe mit den tondichterischen Kunstwerken neuerer Zeit, insbesondere der französischen Schule, in denen ebenfalls brennende Farben und aufgetragener Glanz wahre innere Kraft und Hoheit des Werkes ersetzen müssen. Ueberhaupt

aber steht W. hinsichtlich seiner Bildung durchaus nicht auf der Stufe, die dem Grade seiner Berühmtheit gleich käme; man merkt es ihm überall an, daß er nicht von einem Meister, sondern mehr nur durch die Umstände, durch eigenes Hören und Wählen erzogen ist, wie denn z. B. auch seine Aussprache niemals rein, sondern stets äußeren Einwirkungen, besonders von Seiten des Dialects, ausgesetzt ist. Doch ersetzt sein Talent, sein Feuer, und der Eifer, womit er sich der Darstellung hingiebt, Vieles, was an eigentlich künstlerischer Bildung ihm abgeht, und in Verbindung mit dem mächtigen Organe, welches die Natur ihm verliehen hat, erreicht er nicht selten eine schlagende Wirkung, z. B. als Zampa, welcher von ihm dargestellt ein Musterbild für alle anderen Künstler seyn kann. Jedenfalls bleibt er, wofür wir ihn bei Eingang dieses Aufsatzes schon ausgaben, eine der glänzendsten Erscheinungen an unserem theatralischen Himmel, und die Eigenschaften, wodurch er sich dieses Ansehen und diese Stellung in den Augen des großen deutschen Publikums erwarb, mögen nun seyn, welche sie wollen, vornehmlich war es die Kraft. st.

Wilde, Johann, seit 1741 Kaiserl. Cammermusikus zu Petersburg, 1764 dort Alters halber in Pension gesetzt und 1770 gestorben, war aus Baiern gebürtig, ein für seine Zeit ausgezeichneter Violinspieler und zugleich sehr erfinderischer Kopf. Er verfertigte unter anderen mechanischen Kunstwerken: eine Viole d'amour von besonders starkem Klange, mit einem Dämpfer, der mit dem Kinne regiert wurde; eine silberne Panpfeife von 2½ Octaven; eine Flöte, auf der man mittelst einer Klappe aber auch Schalmeyentöne hervorbringen konnte; eine kleine Violine, deren Resonanzboden aus Pergament verfertigt war; ein Violoncell, das in ein 2′ langes und 9″ breites Kästchen zusammengelegt werden konnte, und dennoch ganz den Ton eines gewöhnlichen Violoncells hatte; eine Nägelharmonica und dergl. mehr. Von allen diesen Erfindungen ward übrigens niemals ein allgemeiner Gebrauch gemacht.

Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien und Graf von Poitu, der älteste Troubadour, ward geb. 1071, folgte seinem Vater in der Regierung, unternahm 1101 einen Kreuzzug, mußte aber nach Antiochien fliehen. Wegen seines ausschweifenden Lebens that ihn der Bischof von Poitiers in Bann, und Pabst Calixtus II. forderte ihn vor das Concilium von Rheims; er aber erschien nicht und starb lieber im Banne 1126, ohne je auch einen sonstigen Schritt gethan zu haben, sich dessen zu entledigen.

Wilhelm, Anfangs Mönch im St. Emmeranskloster zu Regensburg, dann aber von 1068 an Abt des St. Aurelii-Klosters zu Hirschau, das er sehr empor brachte, und wo er am 4ten Juni 1091 starb, hinterließ zwei musikalische Werke „De Musica" und „De Musica et Tonis". Ersteres hat Abt Gerber im zweiten Bande seiner Sammlung musikal. Schriften abgedruckt, und letzteres besaß der Baron von Murr, der auch eine Beschreibung davon veröffentlichte, aber es selbst nicht zum Druck brachte. Den ausführlichen Inhalt beider Schriften kann, wer sich dafür interessirt, auch bei Gerber in dem alten und neuen Lexicon finden.

Wilhelmi, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Hoforgelbauer und Clavierinstrumentenmacher zu Cassel, ein geschickter Mann seines Fachs, bauete unter anderen Werken die Orgel in der Brüderkirche zu Cassel, und seine Flügel und Fortepiano's wurden zu den besten seiner Zeit gezählt. Unter den ersteren befanden sich auch solche mit zwei Claviren, also sog. Doppelflügel.

Wilhelmus, der Heilige, Abt von Benigne zu Dijon, starb im Jahre 1031, war als Arzt und Musiker zu seiner Zeit schon berühmt, und erwarb sich in beiden Künsten auch große Verdienste. Was uns interessirt war, daß er die Antiphonien, Responsorien und übrigen Kirchengesänge verbesserte, auch mehrere neue anfertigte, die eingeführt wurden, weshalb man ihn auch nach seinem Tode canonisirte.

Wilke (nicht Wilcke), C. Friedr. G., geboren zu Spandow am 13ten März 1769, erhielt seinen ersten Clavierunterricht von seinem Vater, der vierter Lehrer an der damaligen großen Schule zu Spandow war. Im achten Jahre wurde er an den Orts-Organisten Neumann, der auch in Berlin als guter Orgelspieler und Baßsänger geschätzt wurde, zur Weiterbildung übergeben. Nach seinem 10ten Lebensjahre spielte der Knabe bereits zum Gottesdienste mit solchem Beifalle, daß es ihm sein Lehrer aus irgend einem Grunde nicht mehr erlaubte. Um dieses Vergnügen nicht zu entbehren, wanderte der Knabe alle Sonntage nach Charlottenburg, eine Meile von Spandow, wo er stets freundlich aufgenommen wurde. Nach vollendetem 13ten Jahre brachte ihn sein Vater, der ihn zum Theologen heranbilden lassen wollte, auf die gelehrte Schule der Altstadt Brandenburg, wo damals der berühmte Organist Grosse lebte, dessen kunstreichem und gefühlvollem Vortrage der junge Gymnasiast viel verdankte, und unter ihm Generalbaß studirte. Schon damals besuchte er so fleißig als möglich die Werkstätte des sehr tüchtigen Orgelbauers Gruneberg, der ihm alle Orgeltheile und deren Zusammensetzungsart zeigte, und mit großer Güte stets bereit war, die Wißbegierde des Jünglings zu befriedigen. Dies und die sonntäglichen Concerte auf dem Ritter-Collegium, woran er als Clavier- und Violoncellspieler thätigen Antheil nahm, zogen ihn um so mehr zur Musik, da während seines dreijährigen Aufenthalts die Schule in Verfall gerieth. Darum wurde der junge Mann nach Berlin in das Gymnasium „das graue Kloster" geschickt. Hier gewann er nun zwar die alten Sprachen lieber, allein der häusliche Fleiß ging ihm ab, weil er theils als Hörer, theils als thätiges Mitglied die meisten Concerte und Sonntags die Kirchen, vorzüglich des Orgelspiels wegen, besuchte. Die Werkstätten der Orgelbauer Buchholz, Marx und König wurden fleißig in Augenschein genommen und dabei lehrreiche Bücher über Tonkunst, vorzüglich über Orgel und Orgelbau studirt. Eine Bekanntschaft mit der damals als Dichterin, Componistin und Clavierspielerin bekannten Frau des Malers Kant, mit welcher er oft Vierhändiges spielte, verhalf ihm zu dem Glück, von dem Capellmeister der Königin, Christian Kalkbrenner, Unterricht in der Composition zu erhalten. Mußte nun Neigung und beständiger Umgang mit den tüchtigsten Musikern die Liebe zur Kunst vergrößern, so war es um so weniger zu verwundern, daß er sich von der Theologie ganz zurückzog, da diese sich zu einem Schwärmen hinneigte, was ihm zuwider war. Mit Freuden nahm er daher als Secundant die nicht übermäßig beschäftigende und nicht gering honorirte Organistenstelle in Spandow an, die ihm sein Vater verschafft hatte. Sein 1791 am 27sten Juli angetretenes Amt hinderte ihn nicht, seine Bekanntschaften in Berlin fortzusetzen, fast alle bedeutende Concerte der Hauptstadt zu besuchen und in den Werkstätten der Orgelbauer heimisch zu bleiben; selbst seinen Musikunterricht setzte er in Berlin fort. Gleich in der ersten Zeit seiner Anstellung gab er sich Mühe, in Spandow ein wöchentliches Winter-Concert mit etwa 20 Dilettanten einzurichten, was ihm bald gelang. Die Concerte wurden im Saale des Schlosses des Prinzen Heinrich alle Sonntage gegeben, wozu er sich Sänger und Sängerinnen heranzog, auch

mehrere Kirchenwerke componirte, die zur Aufführung gebracht wurden. Gleich nach dem Entstehen der Leipziger allgem. musikal. Ztg. trat er als thätiger Mitarbeiter mit der Redaction in Verbindung, welches Verhältniß sich bis jetzt erhalten hat. In den Jahren 1804 bis 1813 schrieb er zu seinem Vergnügen ein ziemlich starkes Instrumental-Lexicon, dem er gegen 200 Federzeichnungen theils alter, theils neuer Instrumente beifügte, zu welcher Arbeit ihm um so mehr Zeit blieb, da er nach dem Einbruch der Franzosen ohne alles Geschäft 3 Jahre lang in Charlottenburg wohnte. Sich nach einem anderen Wirkungskreise sehnend, hielt er um die vacant gewordene Lehrer- und Cantorstelle in Neu-Ruppin an, und hatte das Glück, nach wohl bestandenem Examen unter 25 Mitbewerbern den Sieg davon zu tragen. Am 1sten December 1809 zog er als Lehrer am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium, sowie als Cantor und Organist an beiden Hauptkirchen zu Neu-Ruppin ein. Hier führte er zunächst, da am Gymnasium der Gesangunterricht fehlte, diesen nicht ohne Schwierigkeiten ein, bildete einen kleinen Gesangverein von Herren und Damen, der sich wöchentlich einmal versammelte, veranstaltete theils in der Kirche, theils im Logenhause mancherlei Concerte, deren Ertrag stets den Stadtarmen oder armen Schulkindern angewiesen wurde. Nachdem besonders ein wackeres Corps Regimentsmusiker in Neu-Ruppin eingerückt war, konnte er zuweilen Musikwerke mit 50 Instrumentalisten und 120 Sängern und Sängerinnen aufführen. Die Zahl seiner Schüler im Pianofortespiel ist bedeutend, sie beläuft sich auf 273. Noch größer ist die Zahl seiner Gesangschüler, da er bereits 27 Jahre diesen Unterricht im Gymnasium ertheilt, wo sich im vorigen Jahre die Schüler auf 136 beliefen. Seinem Orgelspiel wird vorzüglich Erbauung zugeschrieben und zwar von Kennern und Nichtkennern. Er spielt nie ohne das Lied vorher gelesen zu haben, wenn es ihm nicht völlig bekannt ist, hat stets das Gesangbuch vor sich und versteht ganz vorzüglich zu registriren. Er wurde daher nicht blos von einem hohen Ministerium, nachdem die zu diesem Behufe verlangten Arbeiten eingereicht worden waren, zum Musikdirector ernannt, sondern die Königl. Regierung zu Potsdam gedachte seiner im Amtsblatte vom 7ten September 1821 sehr ehrenvoll und ließ ihn zu ihrem Commissarius in Orgelbauangelegenheiten beeidigen. In dieser Thätigkeit hat er bei seinen wahrhaft seltenen Kenntnissen und seiner allgemein anerkannten Rechtschaffenheit Außerordentliches geleistet, so daß ihn auch das Ausland oft zu Rathe zog. Er hat bis jetzt, noch immer in rüstiger Kraft, 58 bis 60 neue Orgeln nach seiner Angabe erbauen und etwa 75 repariren und umschaffen lassen. Seine meisten größeren Aufsätze sind diesem Fache gewidmet, woraus man ihn und seine Wissenschaft näher kennen lernen mag. In der Leipziger allgem. musikal. Ztg. legte er von 1811 an bis jetzt etwa 28 Abhandlungen der Art, die das Orgelwesen und die Geschichte der Orgel betreffen, nieder, in der Cäcilia 11 und in der Berliner Musikzeitung einen. Auch um dieses Lexicon hat er sich durch Lieferung der Orgelartikel sehr verdient gemacht. 1829 componirte er bei Gelegenheit der Enthüllung einer aus Erz gegossenen Statue Friedrich Wilhelm's II. von Preußen einen mit Blasinstrumenten stark besetzten Chor, der am Tage der Feierlichkeit im Gymnasium aufgeführt und Sr. Maj. dem regierenden König von Preußen überreicht wurde, wofür ihm mit einem gnädigen Schreiben die goldene Medaille für Künste und Wissenschaften eingehändigt wurde. Uebrigens hat der rastlos thätige, immer noch muntere Mann einen Leitfaden zum praktischen Gesangunterricht in Schulen, bei Mayrer in Berlin, und eine (auch im Allgemeinen sehr nützliche) Beschreibung der Orgel zu

Perleberg, bei Oehmigke und Riemschneider in Neu-Ruppin, zum Druck gebracht. Eben so trefflich ist er als Mensch, hülfreich, dienstfertig, freundlich und als Freund treu. Möge ihn ein glückliches Alter in frischer Gesundheit, die ihm bis jetzt ward, gesegnet seyn lassen. † b.

Willaert, Hadrian, nicht Villaert, auch nicht Vuigliart, wie Andere schreiben, einer der berühmtesten u. verdienstvollsten unter den niederländischen Tonsetzern des 16ten Jahrhunderts, war zu Brügge in Flandern um 1490 geboren, und studirte Anfangs zu Paris die Rechte, vertauschte aber, zum Künstler geboren, bald diese trockene Wissenschaft gegen die Musik und ward ein Schüler des berühmten Mouton, also in zweiter Linie ein Schüler von Josquin, und nicht von diesem selbst, wie Andere behaupten. Als ein noch junger Mann von etwa 26 Jahren, nachdem er schon in seinem Vaterlande sich als Tonsetzer hervorgethan und einigen Ruf erlangt hatte, machte er um 1518 eine Reise nach Rom, wie viele Niederländer damals nach Italien, um dort ihr Glück zu versuchen. Einer seiner nachmaligen Schüler, der große Zarlino, erzählt die Anecdote, daß W. in Rom sein Recht auf eine beliebte Motette angesprochen habe, welche in der Päpstlichen Capelle bis dahin für eine Arbeit Josquin's gehalten worden sey; aber so groß auch sey der Sänger Verehrung und das Vorurtheil für den einst der Capelle angehörigen Josquin gewesen, daß jene Motette von diesem Augenblicke an bei Seite gelegt wurde. Vielleicht war dies eine der Ursachen, daß W. in Rom, wo die Päbstliche Capelle damals den Ton angab und auch das einzige Institut war, wo ein Musiker ankommen konnte, kein Glück machte. Er wendete sich daher nach Venedig, wo er bald Unterkunft und Anerkennung fand. 1527 ward er daselbst Capellmeister an der St. Markuskirche: eine Stelle, welche von jeher für eine musikalische Großwürde gegolten hat. Nun ward er der Stifter der ausgezeichneten und fortan berühmten venetianischen Schule. Zu seinem Ruhme würde es schon genügen, anzuführen, daß Cypriano de Rore, sein Landsmann, den die Italiener nur il divino nannten, Zarlino und Costanze Porta, mehrerer anderer tüchtiger Gelehrten, Schriftsteller und Tonsetzer nicht zu gedenken, seine Zöglinge waren, deren Schüler sich wiederum in mehreren Städten Oberitaliens niederließen, componirten und lehrten, und solchergestalt die Kunst und die Wissenschaft verbreiteten. W., welcher 1563 zu Venedig sein ruhmvolles Leben beschloß, war der Erste, welcher für eine größere Anzahl von Stimmen, als bisher gewöhnlich war, nämlich für 6 und 7 Stimmen, componirte; nach Zarlino's Zeugnisse war er auch der Erfinder der Composition für 2 u. 3 Chöre: eine Gattung, die nicht minder wegen der bedeutenden Erleichterung der Sänger bei Ausführung großer Compositionen ohne Beistand von Instrumenten, als wegen der aus der Abwechselung und Verwebung der Chöre entstehenden herrlichen Wirkung mit Recht sehr beliebt und gebräuchlich ward. Ihr Urheber hatte dieser Gattung auch schon im Entstehen die für immer gültige Norm darin gegeben, daß, im Zusammentreffen der Chöre, jeder derselben für sich eine regelmäßige und vollständige Harmonie bilden müsse. Die zahlreichsten von W's Compositionen waren Motetten, und die meisten noch vorhandenen trifft man auf der Bibliothek zu München. Einzelne von seinen Werken erlebten zwei bis vier verschiedene Auflagen. In Salbingers Concentus und Hawkins Geschichte stehen noch einzelne Proben seines Satzes.

Willing, Johann Ludwig, war am 2ten Mai 1755 zu Kühndorf bei Meiningen geboren, besuchte hier, in Meiningen, die Schule und den Singechor, wo er als Discantist schon sehr werth gehalten wurde, und

setzte das Clavier- und Orgelspiel nachgehends unter Rembt und Suhl fort. 1780 ward er Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen, und 1800 mit dem Titel Concertmeister Director der sämmtlichen Musik dort, ausgenommen der Kirchenmusik. Er setzte eine Menge Sachen für Clavier und Violine, auch für den Gesang, als Concerte, Sonaten, Variationen, Lieder u. s. w., die zum großen Theile auch gedruckt wurden, doch nur für die Liebhaber seiner Zeit berechnet waren, bei denen sie denn auch vielen Beifall fanden, daher für den Musiker unserer Tage von keinem anderen als höchstens historischem Werthe sind, oder bei Anfängern zur Uebung gebraucht werden können, wozu wir besonders die Claviersonaten mit Violinbegleitung empfehlen möchten, und starb Ende September 1805.

Willmann, Maximilian, geboren zu Forchtenberg im Hohenlohischen um 1768; ein vortrefflicher Violoncell-Virtuose; war als Mitglied der churfürstlichen Capelle zu Bonn Bernhard Romberg's College; kam später an den fürstlich Taxis'schen Hof nach Regensburg, von wo er für das Theater an der Wien als Solospieler verschrieben wurde. Eine langwierige abzehrende Krankheit entzog ihn allzufrüh der Kunst, und endete nach einem traurigen Siechenlager mit den fallenden Blättern des Herbstes 1812 auch sein freudenloses Leben. — Die berühmte Sängerin Madame Willmann-Galvani, geboren um 1775 und gestorben zu Wien am 12ten Januar 1802, war seine jüngere Schwester. — d

Willmann, Mademoiselle, älteste Schwester des vorhergehenden Violoncellisten und der Sängerin Willmann-Galvani, geboren um 1770, bildete sich unter Mozart's Leitung zu einer fertigen Clavierspielerin, und ward dann bei der ehemaligen fürstlichen Hofmusik zu Bonn angestellt, wo sie auch selbst Unterricht in ihrer Kunst ertheilte. 1796 oder 1797 verheirathete sie sich an einen gewissen Huber, und machte dann als Madame Willmann-Huber Kunstreisen, auf denen sie sich auch mit eigenen Compositionen hören ließ, von welchen aber sonst Nichts bekannt geworden ist. 1801 war sie in Leipzig, 1802 in Dresden, 1803 dann wieder in Bonn, und über ihre späteren Lebensschicksale fehlen alle bestimmten Nachrichten. Als Claviervirtuosin soll sie zu ihrer Zeit einen bedeutenden Rang behauptet haben; sie wird zu den besten Schülern Mozart's gezählt.

Willmann, Tochter des im Juni 1815 zu Cassel verstorbenen Musikdirectors J. Willmann, geboren 1798, ist eine recht brave Sängerin. Schon 1815 machte sie Reisen und ward für einige Zeit als erste Sängerin in Breslau engagirt. Ihre Stimme hat nicht viel Kraft, aber einen bedeutenden Umfang und sehr angenehmen Klang. Sie singt hinauf bis zum dreigestrichenen e und f, und besitzt viel Fertigkeit, überhaupt viel künstlerische Bildung. Ihr Vortrag ist, sowohl was Schule als eigentliche Darstellung anbelangt, vortrefflich. Zu ihren glänzendsten Rollen gehören Donna Anna, Lodoiska, Agnes Sorel, Prinzessin von Navarra, Vitellia und Königin der Nacht. 1818 verließ sie Breslau und machte Reisen. 1820 sang sie längere Zeit in Wien, dann auch in Stuttgart, und 1824 in Hamburg. Wo sie in diesem Augenblicke (1838) lebt, ist uns nicht bekannt.

Wilms, J. W., Musikdirector in Amsterdam, geboren um 1780, ein sehr fleißiger Componist, besonders im leichteren und gefälligen Style, schrieb mehrere Sonaten für Clavier, auch Concerte, Variationen, theils mit, theils ohne Begleitung, für das Orchester einige Sinfonien, Ouverturen, Quartette und dergleichen. Breitkopf und Härtel und Hofmeister in Leipzig, Andre in Offenbach, und andere Verleger druckten mehrere von seinen Sachen. Am bekanntesten sind die Sonaten für Clavier geworden; sie mö-

gen auch wohl die gelungensten unter allen seinen Compositionen seyn. Ueber W's äußere Lebensverhältnisse liegen uns keine Nachrichten weiter vor, als daß er sich in seinen jüngeren Jahren auch als Virtuos auf dem Clavier und der Flöte auszeichnete. 3.

Wilphlingseder, Ambrosius, berühmter Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Braunau in Baiern, um 1550 Cantor an der Sebalder Schule zu Nürnberg, von 1562 an aber Diaconus an derselben, als welcher er indeß schon am 31sten December 1563 starb. Von seinen Werken ist besonders eine große Sammlung classischer Compositionen seiner Zeit geschätzt, welche den Titel führt: „Erotemata Musices practicae continentia praecipuas ejus artis praeceptiones", und wirklich von historischem Werth ist.

Wilson, John, zu seiner Zeit der größte Lauteniſt Englands, 1595 zu Feversham in Kent geboren, war Anfangs Cammermusikus des Königs Carl I., welcher ihn sehr schätzte. 1644 ward er Doctor der Musik zu Oxford, und 1756 Professor derselben daselbst, als welcher er viel zur Förderung der Musik beitrug; 1662 berief ihn König Carl II. wieder in seine Capelle zu London, und hier starb er 1673. Auch werden noch verschiedene Compositionen von ihm angeführt; darunter Oden von Horaz, Lieder und andere Gesänge. 17.

Windfang, in Spieluhren und dergl. mechanischen Musikwerken derjenige Theil, wodurch das geschwinde Fortrollen der Räder verhindert, und dem Werke die Taktbewegung verschafft wird. Vermittelst der an dem Windfange befestigten kleinen oder größeren Fahnen von Federn oder Kartenblättern kann die Bewegung der Tonstücke, die ein solches Werk spielt, geschwinder oder langsamer gemacht werden.

Windharfe, s. Aeolsharfe.

Windkanal, s. Kanal.

Windkasten, der unmittelbar mit der Windlade in Verbindung stehende Theil der Orgel, in welchen durch die Bälge der Wind gepreßt wird, und von wo er bei Eröffnung der Canzellenventile, welche sich innerhalb dieses Kastens befinden, in das Pfeifenwerk eindringt. Der Windkasten erscheint also gewissermaßen als die Wind-Vorrathskammer der Orgel, und ist unmittelbar unter der Windlade angebracht, mit der er daher auch gleich lang seyn muß. An der vorderen Seite ist der Kasten mit Spunden versehen, die sich herausnehmen lassen, damit man zu den Ventilen kommen kann, aber winddicht anschließen müssen, damit kein Wind verloren gehen kann, wie denn überhaupt die Winddichtigkeit ein Haupterforderniß des Windkastens ist.

Windklavier, s. Aeolsklavier.

Windlade, derjenige äußerst kunstreiche Theil in der Orgel, auf welchem das innere Pfeifenwerk steht, und wodurch jeder Pfeife insbesondere der Wind zur Ansprache mitgetheilt wird. Sie liegt unmittelbar über dem Windkasten, und in ihr befindet sich die ganze innere Mechanik der Registratur. Beschrieben können ihre einzelnen Theile kaum werden; besser lernt man sie durch wirkliche Anschauung und practische Untersuchung kennen.

Windmonochord, dasselbe was Aeolusharfe (s. d. A.).

Windorgel, zum Unterschiede von Wasserorgel, s. Orgel.

Windprobe, s. Windwage.

Windsack, oder Windsäckchen, kleine runde Stückchen Leder, welche dem Winde den Ausgang aus den Löchern in dem Boden des Windkastens der Orgel verhindern, durch welche die Abstrakte hindurch zu den

Canzellenventilen gehen. Jeder Drath, der durch ein solches Loch bis zum Ventile reicht, ist durch ein Stückchen Leder gestochen und an denselben gebunden und angeleimt. Dieses Leder wird an seiner Peripherie über das Loch im Boden des Windkastens dergestalt angeleimt, daß es der Drath auf und nieder bewegen kann, wobei es eine konische Figur bildet, und davon den Namen Windsäckchen erhalten hat.

Windschweller, s. Crescendozug.

Windsiech, sagen die Orgelbauer, ist ein Werk oder eine Pfeife, wenn es derselben an Wind fehlt, um stark und vollkommen rein ansprechen zu können, und dieser Mangel daher rührt, daß die Canzellen oder Windkanäle zu enge sind und deshalb nicht so viel Wind zu der Pfeife zuströmen lassen können, als diese zur richtigen und starken Ansprechung nöthig hat.

Windwage, oder Windprobe, dasjenige Instrument, womit der Grad der Stärke oder Pressung oder die Dichtigkeit des Windes in den Orgeln oder in jedem anderen Instrumente mit Blasbälgen gemessen werden kann. Es besteht aus einem kleinen Gefäße, in dessen Deckel eine gläserne Röhre, ohngefähr einen halben Zoll stark, dergestalt befestigt ist, daß sie beinahe bis auf den Boden reicht; außerhalb des Deckels aber ist sie 6" bis 7" lang. Ueber dieser Röhre ist ein Maaßstab befindlich, der in 60 Grade eingetheilt ist. Auf der Seite dieses Instruments befindet sich ein Hahn, durch dessen Mundloch das Gefäß so weit mit Wasser angefüllt wird, daß es bis an den Ort reicht, wo der Hahn eingesetzt ist. Wenn nun in einen Windkanal der Orgel an irgend einer Stelle ein Loch gebohrt und dieser Hahn hinein gepaßt wird, so treibt, wenn die Bälge aufgezogen sind, der Wind nach Beschaffenheit seiner Stärke, das in dem Gefäße befindliche Wasser mehr oder weniger in der gläsernen Röhre in die Höhe, und der dabei befindliche Maaßstab zeigt den Grad an, bis zu welchen es getrieben worden ist. Auf solche Art kann man nun nicht allein sehen, wie groß die Kraft eines jeden Balgs, und wenn mehrere vorhanden sind, ob die Kraft derselben gleich ist, sondern man kann auch nach Absicht durch Vermehrung oder Verminderung der Druckkraft auf den Bälgen den Strom oder die Dichtheit des Windes vermehren und vermindern, also überhaupt die Kraft des Windes messen. Das Alter des Instruments reicht bis in's 17te Jahrhundert hinauf, wo es ein Orgelbauer aus Wettin, Namens Christian Förner, erfand.

Windzähe oder Windzach, nennt man ein Orgelwerk, wenn die Canzellenventile zu breit sind, oder eine solche Einrichtung getroffen ist, daß sich der Wind in dem Windkasten zu sehr vor die Ventile legt, oder überhaupt das Pfeifenwerk nicht geschwind und leicht genug anspricht.

Winkhler, Carl Angelus von, zwar nur Dilettant, aber gleichwohl recht geschickter Musiker und berühmter Componist, lebt in Pesth. Von seiner Arbeit sind bis jetzt über 40 Werke, meistens für das Pianoforte gestochen worden, welche in brillanten Variationen mit und ohne Begleitung, brillanten Rondo's, ebenfalls mit und ohne Begleitung, 2 Trio's, Sonaten zu 4 u. 2 Händen, Polonaisen, Romanzen und dergl. bestehen. Nähere Nachrichten von seiner Geburt, seiner genossenen Kunstbildung und seinen übrigen Lebensverhältnissen sind bis jetzt nicht zu erlangen gewesen.

v. Wzrd.

Wineberger, Paul, geboren 1758 zu Mergentheim in Würtemberg, ein als Componist wie als praktischer Tonkünstler sehr achtungswerther Mann, stand zunächst mehrere Jahre als Director der Jagd- und Tafelmusik in Diensten des Fürsten zu Wallerstein. Dieses Amt gab ihm Gelegenheit zur Composition vieler Harmonie und Hornmusiken, in welcher

Richtung sich dann sein Talent hauptsächlich ausbildete. Für Gesang hat er unsers Wissens sehr Weniges geschrieben, aber zu Anfange dieses Jahrhunderts gehörte er zu den beliebtesten Instrumental-Componisten. Er war damals, von ohngefähr 1798 an, erster Violoncellist im Orchester des französischen Theaters zu Hamburg. Als solcher, wie denn auch als Clavierspieler, zeichnete er sich sowohl durch Fertigkeit als geschmackvollen Vortrag sehr aus. 1802 führte er zu Hamburg eine Neujahrscantate von seiner Composition auf. Später erschienen von ihm im Druck mehrere Quartette für Streichinstrumente, Concertino's für Violoncell, Einiges auch für andere Instrumente. Die Werke fanden Theilnahme, wie sie es auch ihres angenehmen, leichten und gefälligen Styls halber verdienten. Ungleich mehr Sachen besaß er jedoch im Manuscripte. Als das französische Theater in Hamburg aufgehoben ward, trat er zur städtischen Capelle über, und blieb auch in derselben bis an seinen Tod, der 1822 erfolgte.

Winter, Johann Christian, musikalischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts und Mitglied der ehemaligen Mizlerischen Societät der musikalischen Wissenschaften, war geboren zu Helmstädt am 3ten März 1718, Anfangs Cantor zu Celle, dann Cantor und Musikdirector der Altstadt zu Hannover, wo er 1793 starb, und schrieb: „Dissertatio epistolica de Musices peritio theologo neque dedecora neque inutile"; „Diss. epist. de eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica artes jucundissimae"; „De cura principum et magistratuum piorum in tuendo et conservando cantu ecclesiastico etc." und „Ueber die Cäcilia". Als Componist machte er sich durch mehrere Cantaten bekannt, die aber nicht gedruckt worden sind.

Winter, Peter von, stand in seinem 11ten Lebensjahre schon in den Künstlerreihen der damals Churfürstlichen Capelle zu Mannheim, wo er von sehr angesehenen, aber nicht der Kunst angehörigen Eltern im Jahre 1755 geboren wurde. Die Tonkunst wurde damals dort sehr gepflegt; gleichwohl leuchtete dem nachmals so großen Componisten in seinen früheren Jahren kein sehr günstiges Gestirn. Es kostete ihm große Mühe, bis er seine Erzeugnisse den Forderungen der Kunst u. dabei dem herrschenden Geschmacke entsprechend ausbilden konnte. Bei glücklichen Naturanlagen mußte er eines Meisters entbehren, der ihm unterrichtend und belehrend zur Seite gestanden wäre. Vom Contrapunkte lernte er Nichts, obgleich er in die Schule Voglers geschickt wurde. Er wollte später auch niemals Voglers Schüler genannt seyn, sondern lieber Salieri's, dem er, wie er selbst sich ausdrückte, Viel, ja eigentlich all' sein Wissen verdanke. Daher kam es, daß in seiner Jugend Niemand einen Tonsetzer in ihm wähnte, sondern er stets nur als vortrefflicher Violinspieler aus Hampels Schule geschätzt ward. Im Jahre 1776, als der französische Theaterunternehmer Marchand mit seiner Gesellschaft in Churfürstliche Dienste genommen wurde, erhielt W. die Direction der Capelle desselben. Hier war er auch ganz an seinem Platze, doch an Composition ward ebenfalls noch nicht gedacht. Endlich aber zog 1778 das ganze Theater von Mannheim über nach München, und hier entfaltete sich auf einmal, durch den Umgang mit Binder, Götz und v. Babo, sein tondichterisches Talent, und das dramatische Organ, was in ihm keimte, ward zur Reife. Er versuchte sich zuerst mit den Melodramen „Armida", „Cora u. Alonzo" und „Leonardo und Blondine", dann 1780 aber schon mit der Oper „Helena und Paris", in welcher er eine Arie mit concertirenden Instrumenten anbrachte, die lange den allgemeinsten Beifall des südlichen Deutschlands festhielt, weshalb er eine gleiche auch in seiner nächst folgenden Oper „Bellerophon" anwendete, die aber im Ganzen wenig Glück

machte, vielleicht weil viel zu viel Erborgtes von Gluck darin vorkam. Bis hierher nannte aber W sich selbst auch nur einen Orchesterspieler, in dem Sinne nämlich, daß er in seinen Compositionen nur durch ein glänzendes Instrumentenspiel zu imponiren suche und den Gesang blos so beiher kommen lasse. Als aber in Wien, wohin er vornehmlich ging, um die von ihm neu componirten Ballete: „Heinrich IV.", „Hectors Tod", und „Ines de Castro" auf die Bühne zu bringen, Salieri ihn launig fragte, ob er auch das Münchener Orchester mit im Koffer habe, beschloß er, dieser Orchesterschreibung von Stund an den Rücken zu wenden, und allen Fleiß auf das Studium der Singstimme und das eigentlich Aesthetische in der Kunst zu wenden. Meister in Geduld und Beharrlichkeit mußte ihm das Unternehmen vollkommen gelingen, und es gelang ihm; in poetisch-oratorischer Hinsicht darf man W's spätere Werke jedem Neophiten in der Tondichtkunst als Muster anempfehlen, besonders wenn dessen Stirne noch vom contrapunktischen Schweiße trieft. In seinen sämmtlichen folgenden Arbeiten bewegen die Singstimmen sich frei, und das Orchester, so glänzend er es immer ausgestattet haben mag, erscheint stets doch nur in dem ihm zugehörigen Hintergrunde. W. verstand es in Folge dieses beharrlichen Studiums auch, von jedem seinem Thun in der Composition vollkommene Rechenschaft zu geben, wie vielleicht kein dramatischer Tonsetzer vor ihm. W. ward ästhetischer und zwar wissenschaftlich-ästhetischer, nicht blos genialer Tonsetzer. Das nächste Werk, womit er dies bewies, war ein lateinischer Psalm. In Folge dessen ward er 1788 zum Pfalzbayerischen Capellmeister ernannt, als Vogler nach Stockholm abging, und ihm zugleich die Composition der italienischen Oper „Circe" aufgetragen, die aus unbekannten Gründen aber nicht zur Aufführung kam; dagegen machte das Göthe'sche Intermezzo „Fery und Betely" Glück, wie die italienische Cantate „Timoteo". 1791 ging er nach Italien, und zwar direct nach Neapel, wo er die Oper „Antigone", dann nach Venedig, wo er „Fratelli rivali" und „il Sacrifizio di Creta" zur Bearbeitung erhielt. Nach seiner Zurückkunft ließ er sich von Münchener Dichtern die Molier'sche „Psyche" und Shakespeare's „Sturm" zu Operntexten umgestalten. Sie kamen beide auf die Bühne, aber, übrigens nicht aus inneren musikalischen, sondern aus mancherlei äußeren Gründen, ohne sonderlichen Erfolg. Von letzterer kann man sogar sagen, daß sie ganz durchfiel. Gleichwohl trat ihr Componist jetzt in seine Glanzepoche, wo sein Ruf sich über Länder und Meere ausbreitete. Er folgte zunächst 1794 einem Rufe nach Wien, wo er das „Labyrinth" als zweiten Theil der Zauberflöte, und von 1795 auf 1796 sein unsterbliches „Opferfest" schuf. Hierauf ward er nach Prag eingeladen, wo er den „Trionfo del bel Sesso" (oder „Ogus") componirte. Mittlerweile hatten aber auch in München die schönen Künste sich mit neuem Leben gestärkt, und es wurden dort große deutsche Opern auf die Bühne gebracht, worunter des 1798 zurückgekehrten W's „Maria von Montalban" im Jahre 1800 glänzend hervorstach. Jetzt winkten mit unwiderstehlichem Reize ihm die Guineen, nach London zu kommen. Er folgte 1802 und schrieb dort von 1803 bis 1805 die drei großen Opern „Calypso", „Proserpina" und „Zaira". Auch wurden mehrere Canzonetten und andere Vocalsachen daselbst von ihm gedruckt. Damit hatte sein Ruf einen europäischen Klang gewonnen; doch glaubte er noch wenig gethan zu haben, so lange er nicht auch die damals weltberühmte Academie nationale in Paris mit einem seiner Producte bereichert hätte. Er siegte über die mancherlei Schwierigkeiten, die sich seinem Streben dahin in den Weg stellten, und erhielt 1805 das Poem „Tamerlan", durch dessen Compo-

sition er, wenn auch weiter Nichts, ein eminent feines Gefühl und einen richtigen Blick in die Tiefen einer Dichtung offenbarte. „Der Frauenbund", welchen er 1806 in Musik setzte, konnte sich ohngeachtet des Reichthums an lieblichen Melodien wegen mancher Zweideutigkeiten im Texte nicht halten, und mit „Colmal", dessen Composition ihm die Kaiserin Theresia ausdrücklich aufgetragen hatte, zögerte er, bis die Kaiserin 1807 starb. Nun ward die Oper in München 1809 aufgeführt. Einem Rufe nach Paris zu Folge wetteiferte er 1807 auch dort mit Rameau in der Oper von „Castor und Pollux". An Cantaten schrieb er „die Tageszeiten", und dann verdient noch die große Schlachtsinfonie bei Gelegenheit eines Siegesfestes 1814 hervorgehoben zu werden. In diesem Jahre feierte er am 8ten März auch sein 50jähriges Dienstjubiläum, und erhielt zu demselben von seinem Könige das Ritterkreuz des Civilverdienstordens. Es schien nun, als wolle er mit dem Theater- u. Concertwesen Nichts mehr zu schaffen haben, als er 1816 ganz unerwartet mit der Sängerin Vespermann dem Norden zureiste, Concerte veranstaltete, und von da sich nach Mailand begab, wo er seinen „Mahomet" mit jugendlichem Feuer belebte, und 1818 auch die „beiden Wladimire" auf die Bühne brachte. Von Mailand ging er dann mit seiner Schülerin nach Genua. 1819 kam er wieder in München an, und sein Schwanengesang war: „der Sänger und der Schneider", womit er am 2. Juli 1820 für immer von der Bühne Abschied nahm, doch noch nicht von der Capelle und Kirche, für welche er bis kurz vor seinem Tode, der am 18ten October 1825 erfolgte, fortwährend thätig blieb. — Wir haben in dem Bisherigen nur Winters größere und Haupt-Werke genannt; aber es ist von seinen dramatischen Productionen noch manche weniger bedeutende übrig, als: „der Reisende oder Bettelstudent", „das Hirtenmädchen", „die Blinden" (1810), „die Pantoffeln" (für Hamburg), „Catone in Utica" und „Elisa", „I due vedovi", „Belisa, Gräfin von Hildburg", und „Etelinda". An Kirchencompositionen verwahrt die Königliche Capelle zu München: 23 vollständige Messen, 2 Pastoralmessen, eine Contrapunktmesse, 2 Requiems, 20 Gloria, 17 Credo, eben so viele Sanctus und Agnus Dei, 22 Offertorien und Motetten, 24 Gradualien, 9 Vesperpsalmen, ein Magnificat, 15 Hymni per annum, 2 Regina coeli, ein Ave Maria, ein Alma Redemptoris, 2 Veni sancte spiritus, 7 Tantum ergo, 3 Te Deum, 3 Stabat mater, eine Litaney und 3 Responsorien. Für die evangelische Hofcapelle schrieb er: 7 Cantaten, worunter „die Auferstehung", „die Propheten", und „das Licht der Sonne ist hinab"; die Oratorien: „der sterbende Jesus" und „Bereite dich o Christ", ein deutsches Stabat mater, und mehrere andere kleinere Gesänge. Kaum wird man in irgend einem dieser erstaunend großen Masse von Vocalsachen ein Paar Worte auffinden, die nicht ganz grammatisch und rhetorisch richtig gegeben, mit einem Worte richtig declamirt wären. Dies war die vornehmste Aufgabe, welche W. sich bei seinen Compositionen gesetzt hatte: richtige Declamation und angenehmer Gesang, und darin hat ihn auch noch kein Tonsetzer wieder übertroffen. Dann sind Pracht der Chöre, eine immer reiche Instrumentation, die, weit entfernt den Gesang zu decken, diesen nur um so mehr heraushebt, eine damals noch wenig gekannte Behandlung der Blechinstrumente, Kunst in der Anlage, in der Abstufung der Tonbildung und so vieles Andere, was der erfahrene Tonkünstler allein hervorbringen kann, wohl die charakteristischesten seiner Züge als Componist. Was W. nicht gelang, war das Ideal einer Arie, dem Nichterfahrenen auf dem Papiere so unbedeutend erscheinend, in der Ausführung auf der Bühne aber so mächtig wirkend. Den großen Rhythmus einer Arie

konnte W. nicht erfassen, und doch war er ein so umsichtiger Kenner der menschlichen Gesangstimme, daß er wohl die besten Uebungen für diese verfertigt hat, wie seine 1824 noch zu Mainz in 4 Abtheilungen erschienene Gesangschule beweist, und die vortrefflichen Sänger, welche er bildete. Seine besten Arien sind ihrem eigentlichen Wesen nach nichts Anderes als bis zum höchsten Pathos gesteigerte Liedergesänge. Auch war W., ungeachtet seiner innigen Vertrautheit mit der Dramaturgie, selbst nicht dramatisch. Ihn belebte nicht jenes Feuer, jenes geniale Ungestüm, das von Zeit zu Zeit in lodernde Flammen aufschlägt. Daher war er auch nicht im Stande, ein gutes Oratorium zu componiren, wo das Dramatische ein rein innerliches Element ist und durch nichts Aeußerliches hervorgehoben wird. Immer erscheint W. geschmückt, geordnet, mehr im classischen Costüme eines französischen Tragikers als auf dem Cothurne eines britischen Tragöden. Gefallen, angenehm unterhalten konnte W. immer; ergreifen aber, rühren und erschüttern nöthigenfalls vermochte er nie; er konnte prächtig seyn, niemals aber erhaben. Originalität läßt sich ihm nicht absprechen, und man thut ihm sehr Unrecht, wenn man behauptet, er habe nur in einer leidigen Tonmalerei und Nachahmung seine Stärke gesucht. In seinen Opern allerdings tritt er zum öftern als bloßer Nachbildner auf, aber in seinen Kirchenwerken sicher nicht. Diese zeichnen sich mehrentheils gerade durch Originalität aus. Wer ihn in den Künsten des Contrapunkts schwach nennt, hat vollkommen Recht; aber wir haben ja auch gleich von vorn herein angedeutet, daß es ihm unmöglich war, sich gründliche Kenntnisse darin zu erwerben, denn was man von seinem Studium der Lehre des Abts Vogler vorgiebt, beschränkt sich blos darauf, daß er mit diesem Sonderling in Berührung kam, und einige seiner schon gewagten Instrumentalarbeiten in die damals veranstaltete Sammlung der Mannheimer Tonschule einrücken ließ. Winter war durch die Wissenschaft ein Tonkünstler seiner Zeit geworden, nicht durch eine Schule, und so correct und vortrefflich alle seine Werke von diesem Standpunkte aus betrachtet auch sind, so fehlt ihnen im Ganzen doch jeder geniale Aufschwung, und das mag als unser summarisches Urtheil über ihn gelten. Er hatte weder Etwas von dem Feuer eines Jomelli, noch von der Laune eines Paisiello, und doch steht er gleichsam zwischen diesen beiden Meistern, in deren Verfolgen man ihn auch überall ertappt.

Winterfeld, Carl von, Oberlandesgerichtsrath in Breslau, s. **Literatur** (im Nachtrage).

Wirbel. Dieses Wort kommt in der Musik in verschiedener Bedeutung vor: 1) als eine Schlagmanier der **Pauken** und **Trommeln** (s. d.); 2) als die Theile bei Saiteninstrumenten, über und um welche die Saiten gewickelt werden, und durch deren Umdrehen nur diese mehr oder weniger angespannt oder gestimmt werden können; dieselben können von Holz oder Metall seyn, müssen aber immer so angebracht werden, daß sie, wenn die Saite die richtige Höhe erlangt hat, fest stehen, damit sich durch ihr Umdrehen die Saite nicht so bald wieder verstimmt; 3) nennen Einige auch wohl die Schlägel oder Klöppel Wirbel, womit die Pauken und Trommeln geschlagen werden. S. ebenfalls diese Artikel.

Wirbelkasten, auch **Lauf** und **Wandel**, s. **Geige**.

Wirbelstock, bei Clavierinstrumenten dasselbe was **Stimmstock** (s. d.)

Witt, Friedrich, Capellmeister in Würzburg und talentvoller, wie auch sehr beliebter Componist, wurde im Jahre 1771 zu Haltenbergstetten

in Franken geboren, widmete sich sehr früh mit größtem Eifer der Tonkunst und zwar mit so gutem Erfolge, daß er sehr bald in der um's Jahr 1790 so berühmten Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Capelle als Violoncellist angestellt, und in Rücksicht seiner vortrefflichen Anlagen vom dem dasigen berühmten Capellmeister Rosetti in der Composition unterrichtet wurde. Mit ausgezeichnetem Fleiße und zur Zufriedenheit des ganzen dasigen Hofes versah er seinen Dienst, und machte dabei solche Fortschritte in der Tonsetzkunst, daß man an diesem geschmackvollen Hofe seine Musikstücke gern und mit allgemeinem Beifalle hörte, und selbst in Berlin ein von ihm für den König Friedrich Wilhelm II. geschriebenes Oratorium zu allgemeiner Zufriedenheit des Hofes und der Kunstkenner aufführte. Später verließ Witt die Fürstl. Wallerstein'schen Dienste wieder und machte mehrere Kunstreisen durch den größten Theil Deutschlands, führte seine Compositionen überall mit vielem Beifalle auf und schrieb wieder viele neue Werke. Endlich componirte er auch im Jahre 1802 ein Oratorium für das Hoforchester in Würzburg, welches so wohl aufgenommen wurde, daß ihn der damalige Fürst-Bischof Georg Carl sogleich als Capellmeister anstellte, was ihn denn veranlaßte, mehrere Messen und andere Kirchenstücke für die ihm untergebene Capelle zu schreiben. Auch der Großherzog von Würzburg bestätigte ihn in dieser seiner Würde, und als später das Großherzogthum Würzburg dem Königreiche Baiern einverleibt wurde, leitete er fortwährend als Capellmeister die Kirchen-, Theater- und Concert-Musik in Würzburg. Seine bedeutendsten Compositionen bestehen bis jetzt in folgenden: „die Auferstehung Jesu", Oratorium für den Preußischen Hof; „der leidende Heiland", Oratorium für Würzburg; mehrere Messen, Cantaten und andere Kirchenstücke; „Palma", historische Oper für's Frankfurter Theater; „das Fischerweib", komische Oper, 1806 für Würzburg; 9 Sinfonien für volles Orchester; ein Concert für die Flöte; Septett für Clarinette, Waldhorn, Fagott, 2 Violinen, Bratsche und Violoncello; großes Quintett für Pianoforte, Hoboe, Clarinette, Waldhorn und Fagott; Deutscher Gruß an Deutsche, für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte; die vier Menschenalter, große Cantate; eine concertirende Sinfonie für 15 Instrumente; mehrere Concerte für das Violoncello, den Fagott, die Flöte, die Hoboe, die Clarinette und das Waldhorn. W. starb zu Anfang des Jahres 1837 zu Würzburg.

v. Wrzd.

Witt, Christian Friedrich, Herzogl. Gothaischer Capellmeister, geb. zu Altenburg, wo sein Vater Hoforganist war, wurde in seiner Jugend vom Herzoge von Gotha, Friedrich I., zur weiteren Bildung in der Kunst nach Wien und Salzburg geschickt, und nach seiner Zurückkunft zum Organisten, 1713 aber, an des verstorbenen Mylius Stelle, zum Hofcapellmeister ernannt. Als solcher schrieb er, meist im Auftrage des Herzogs, Psalmodien, Fugen für die Orgel, variirte Choräle, und dann Verschiedenes für Clavier, starb aber schon 1716. Von jenen Compositionen sind nur wenige gedruckt worden.

Wittasek, Johann Nepomuck August, Dom-Capellmeister an der Metropolitankirche zu St. Veit in Prag, geboren den 22sten Februar 1770 in Horin, unterhalb Melnik, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, dem dortigen Schulrector. Die kunstsinnige Herrschaftsbesitzerin, Fürstin Ludmilla von Lobkowitz, gewahrte mit sicherem Kennerblick in des Knaben ungewöhnlich schnellen Fortschritten ein entschiedenes Talent, und dieser huldvollen Gönnerin verdankte er die Mittel, in Prag die ersehnte höhere Weihe zu erhalten. Neben den wissenschaftlichen

Studien bildete er sich daselbst bei Franz Duscheck zu einem ausgezeichneten Pianisten. Der würdige Domcapellmeister und gelehrte Contrapunktist Johann Kozeluch ertheilte ihm den Compositionsunterricht; und als dieser 1814 seine irdische Laufbahn rühmlich beschloß, blühete dem verdienten Zögling das seltene Glück, von den böhmischen Ständen zu dessen Nachfolger in Amt und Würden ernannt zu werden. Bis zu diesem Wendepunkte seiner Schicksalsbestimmung lebte er, meist bescheiden zurückgezogen, im Hause des Grafen Friedrich Nostitz, als Concertmeister, Clavierlehrer und Kanzlei-Secretär. Den höchsten Genuß fand er in dem freundschaftlichen Umgange mit den Besten seiner Zeitgenossen, die seinen Werth erkannten, und denen es einzig gelang, eine fast angeborene Schüchternheit in ihm zu überwinden, und wenigstens zuweilen als selbstschaffender Tondichter aus der absichtlichen Verborgenheit herauszutreten. In der Virtuosität auf dem Pianoforte, bezüglich der technischen Fertigkeit, Eleganz, Geschmack, Klarheit, Gefühl, Leben, Wärme und Ausdruck, hatte er damals schlechterdings keinen Nebenbuhler, den ebenbürtigen Tomaschek in seiner mehr grandiosen Spielweise ausgenommen, wogegen W's rein gediegener, Anmuth und Grazie athmender Vortrag, welchen Kunstkenner mit dem zephirleichten Hinstreuen von Perlen auf glänzende Goldtafeln verglichen, vorzugsweise an Hummel, die personificirte ästhetisch-symmetrische Schönheit, gemahnte; ja, der nunmehr ergrauende Veteran mag immerhin mit lohnendem Bewußtseyn auf jene neidenswerthe Vergangenheit zurückblicken, wo er auch die Göttersöhne Mozart und Beethoven zu seinen eifrigen Bewunderern zählen durfte. W's zwar nicht zahlreiche aber durchaus schätzbare Compositionen zerfallen eigentlich in zwei Perioden. Des Jünglings Erstlingsversuche waren mehrere Tänze und Lieder, denen alsogleich ihr sanfter, gefälliger, ächt lyrischer Charakter, verbunden mit des Verfassers schlichter, höchst anspruchsloser Bescheidenheit, allgemein Eingang verschaffte. Daran reiheten sich unmittelbar: 6 Clavier-Sonaten mit Violinbegleitung; 6 Quatuors für Bogeninstrumente; 4 Concerte, für Pianoforte, Violine, Clarinette und Fagott, jedes mit vollstimmigem Orchester-Accompagnement; mehrere Sinfonien und Gelegenheitscantaten; eine kurze Messe und desgl. ein Requiem. Trotz dem in all' diesen Werken an den Tag gelegten Ideenreichthum und innern Beruf, würde er dennoch Horazens: „Omnibus hoc vitium est cantoribus", Lügen gestraft, und schwerlich ohne den äußeren Impuls wohlmeinender Freunde jene überwiegende Scheu besiegt haben, die bei ihm, fast sträflich, zu einer Art von Unlust am Selbstschaffen sich gestaltete. Nur dieser mächtige, unwiderstehliche Sporn begeisterte ihn im zweiten Zeitraume 1805 bis 1810 zur Vollendung nachstehender, insgesammt beifällig aufgenommener Arbeiten: ein Pianoforte- und 2 Harfen-Concerte, mit Orchester; mehrere in Prag, Leipzig und Offenbach gedruckte Clavierstücke; eine große Sinfonie; 2 solenne Messen; ein großes Requiem; einzelne Arien und Chöre; viele kleinere und größere Cantaten, nebst dem auf der k. ständischen Bühne mit günstigem Erfolge aufgeführten Melodrama „David". Seit der Anstellung am Dome sind allerdings seine Mußestunden sehr beschränkt, um so mehr, als damit Aufsicht und Unterricht der Sängerknaben verbunden ist, und die gewissenhafteste Erfüllung der vielverzweigten Dienstpflichten fast alle Zeit in Anspruch nimmt, wozu auch noch gerechnet werden muß, daß er bei dem im Jahre 1826 creirten Kirchen-Musik-Verein das Directoriat über die Orgel- und Singschule bekleidet. So konnte denn dem Ehrenmanne die anerkennende Achtung seiner Mitbürger keineswegs entstehen; aber auch die Huld seines gütigen Monarchen, des verewigten Kaisers Franz beglückte

ihn in hohem Grade: so oft dieser wahre pater patriae in Bohemiens Hauptstadt weilte, empfing W. Beweise davon; namentlich war es oben benannte Seelenmesse, welche vorzugsweise den Anforderungen des von ächter Religiosität beseelten Herrschers entsprach; er nahm sogar eine Abschrift davon mit nach Wien; ja, nach Salieri's Ableben erhielt W. ganz unerwartet die Ernennung zum Vice-Hofcapellmeister; jedoch, ebensowohl Kränklichkeit, als die, freilich ganz unnöthige Besorgniß, im vorgerückten Alter einem erweiterten Wirkungskreise nicht mehr gewachsen zu seyn, bestimmten ihn, den so ehrenden Ruf dankbar abzulehnen, und der wahre Patriot zog es vor, der heiligen Muttererde, die ihn erzogen und genährt, bis zum letzten Athemzuge all' seine Kräfte zu weihen. Seit der Begründung der Gesellschaft der Kunstfreunde zur Beförderung der Kirchenmusik im Königreiche Böhmen bekleidet er nunmehr auch das Directoriat bei jener verdienstlichen Corporation, wodurch sein fruchtbringender Wirkungskreis noch vielumfassender sich erweiterte. — d.

Wittgenstein-Berleburg, Fürst Christian, geboren am 12. December 1753 und gest. am 4. October 1800, hegte eine seltene Liebe zur Musik, hatte sich frühzeitig zu einem fertigen Violoncell- und Clavierspieler, auch Sänger gebildet, so daß er öfters unter fremdem Namen in Concerten auftrat, und componirte endlich auch mehrere Lieder und Concertstücke für sein Lieblingsinstrument, das Violoncell, auf welchem Schwachhöfer aus Mainz und Ganß aus Cleve seine Lehrer gewesen waren.

Witthauer, Johann Georg, geboren zu Neustadt an der Heyde am 19ten August 1650, ward schon mit seinem neunten Jahre ein Schüler im Clavierspiele von dem berühmten Adlung in Frankfurt. Nach der Zeit hielt er sich ein Paar Jahre in Curland auf, ging dann nach Hamburg, und endlich 1792 nach Berlin, wo er bis Ende des Jahres 1793 als Musiklehrer lebte, worauf er als Werkmeister und Organist an die Jacobikirche zu Lübeck berufen ward. Hier starb er am 7ten März 1802. Er gab Löhleins Clavierschule in einer neuen Auflage heraus, und dann eine Menge Sonaten für Clavier, die herrliche Uebungsstücke für mittelmäßige Clavierspieler waren. Ueberhaupt hat W. sich durch eine Reihe von Compositionen zu dem Zwecke viele Verdienste um den Unterricht erworben.

Witvogel, Gerhard Friedrich, Organist an der sog. neuen lutherischen Kirche zu Amsterdam, geboren zu Varel im Oldenburgischen, galt seiner Zeit für einen tüchtigen Meister seines Fachs, gab auch zwei Choralbücher für die niederländische evangelische Kirche heraus, legte 1740 eine Notendruckerei und Musikalienniederlage zu Amsterdam an, starb aber bald darauf schon zu Aken, wohin er zur Herstellung seiner Gesundheit gereist war.

Woczitka, Franz Xaver, berühmter Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Wien um 1730, stand um 1756 in der Herzoglichen Capelle zu Schwerin, und kam dann als Cammermusikus in die Capelle zu München, wo er 1797 starb. Er gehörte zu den ausgezeichnetsten Violoncellspielern seiner Zeit, und schrieb auch einige Solo's und Concerte für sein Instrument, die aber Manuscript geblieben sind.

Wögel, Michael, s. Trompete.

Wohlklang, s. Consonanz und Euphonie.

Woldemar, ein zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Paris lebender Violinist und Componist, welcher sich für einen Schüler von Lolli ausgab, und daselbst nachstehend verzeichnete Werke

durch den Druck bekannt gemacht hat: „Le nouvel Art de l'Archet, servant de Suite à celui de Tartini"; „Barème lirique de Woldemar, ou l'Art de composer toute sorte de Musique sans savoir la Composition (1800); „Tableau mélo-tachigraphique" (es ist dies eine Anweisung zur Geschwindnotirkunst, um Stücke im Theater nachzunotiren, oder im Drange der Begeisterung, während des Componirens, Alles geschwind zu Papier zu bringen); Grande Méthode ou Etudes de Violon; Méthode d'Alto; Méthode de Clarinette, contenant tous les Principes de cet Instrument, les nouveaux coups de langue, les Cadences, les Gammes, l'Etude des Intervalles, des Préludes et des Airs modernes (1801); 3 Concerte für die Violine; ein Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello; 4 Hefte Duetts für 2 Violinen und für Violine und Bratsche; 12 große Solo's oder Studien für die Violine; Le nouveau Labyrinthe harmonique pour le Violon, suivi d'études sur la double corde (1801). Auch kündigte er im Jahre 1801 eine sogenannte Correspondance lyrique oder allgemeine musikalische Sprache an, vermittelst welcher er, durch den Vortrag auf einer Violine, den Sinn folgender verschiedener Stücke bestimmt ausdrücken wollte, als: 1) den Monolog des Spielers Beverlei in Saurin's Trauerspiele; 2) den Monolog der Medea nach Ermordung ihrer Kinder; 3) ein Fragment aus einer Predigt des Exjesuiten Bauregard; 4) eine Oration des berühmten Marktschreiers Orza auf einem öffentlichen Platze; 5) Mirabeau's Zank mit dem Abt Maur, und 6) die verschiedenen Töne leidenschaftlicher Liebe, in einem Dialoge. Letzteres vielleicht das einzige Mögliche unter diesen 6 Unmöglichkeiten. Man hat aber nichts weiter von der wirklichen Erscheinung dieses Werkes gehört. Noch giebt es einen unter dem Namen Ernst Woldemar in Berlin lebenden Gelehrten, der aber eigentlich Herrmann heißen soll, und von dem sich eine Abhandlung: Ueber den Beruf zur Kritik im Gebiete der Tonkunst, im 28sten Jahrgange der Leipziger musikal. Ztg. von 1826, Seite 273 bis 282 befindet. v. Wzrd.

Wolf. Es ist bekannt, daß, wenn man auf dem Clavierinstrumente 11 Quinten rein stimmt, die 12te alsdann gänzlich unrein werden muß, wenn die Octave richtig seyn soll. Man sehe die Artikel Addition und Temperatur. Diese unreine Quinte hieß nun vor Zeiten, als man noch keine allgemein eingeführte Temperatur hatte, der Wolf oder auch Orgelwolf; und als man später anfing, ein gleicheres Verhältniß in der Stimmung durch die Temperatur zu bewirken, so hieß dies: den Wolf vertreiben. Die Temperatur selbst, da sie keine ganz reine Stimmung zuläßt, nannte man den neuen Wolf, und jene unreine 12te Quinte, wenn man noch hie und da ohne Temperatur stimmte, im Gegensatze dazu den alten Wolf. Wolf mußte einmal die Unreinheit heißen. Was man jetzt unter Orgelwolf versteht, ist unter diesem Artikel gesagt worden.

Wolf, Ernst Michael, Musikdirektor und Organist an der Marienstiftskirche zu Stettin, geboren 1709 und gestorben am 3ten Januar 1789, schrieb viele Claviersonaten, Flötenduo's, Lieder und andere Gesänge mit Clavierbegleitung, Orgelübungen und Choralspiele, u. dgl. m. für Kirche und Kammer. Jetzt ist natürlich nach seinen Werken keine Frage mehr, aber zu seiner Zeit waren sie sehr beliebt.

Wolf, Ernst Friedrich, studirte 2 Jahre lang unter dem Capellmeister Stölzel die Composition und unter dem Concertmeister Hühn zu Gotha die Violine. Bei ersterm Unterrichte benutzte er besonders Fux's Gradus ad Parnassum. Zu seinem Hauptinstrumente machte er später, aber die Orgel, und er brachte es zu einer außerordentlichen Fertigkeit auf der-

selben, besonders im Fugenspiel. Auch componirte er mehrere Kirchenstücke mit Doppelfugen, und Sachen für's Clavier, von welchen selbst Hiller einige in seine bekannte Sammlung aufnahm. Gegen 1760 ward er Stadtorganist zu Kahle, und hier starb er 1772. Er war der ältere Bruder des folgenden berühmten Künstlers und Capellmeisters Wolf.

Wolf, Ernst Wilhelm, geboren zu Großen-Behringen unweit Gotha 1735, besuchte in seiner Jugend das Eisenach'sche und Gothaische Gymnasium, bezog darauf 1755 die Universität zu Jena, wo er sich aber, seinem Talente und einem inneren Triebe folgend, besonders mit Musik beschäftigte, wozu ihm namentlich auch die Direction des damals dort florirenden musikalischen Collegiums, die ihm anvertraut worden war, viel Gelegenheit verschaffte. Von Jena ging er dann noch einige Zeit nach Leipzig und von hier nach Weimar, wo er 1761 als Herzogl. Concertmeister und 1763 als Hoforganist angestellt wurde. Er schrieb nun manche vortreffliche Instrumentalcompositionen, die von der Capelle aufgeführt wurden, und wurde endlich auch Lehrer der jungen musikliebenden Herzogin in der Composition wie in der praktischen Musik. 1768 endlich erhielt er die Stelle eines wirklichen Hofcapellmeisters, und von dem Augenblicke an entwickelte er fast in jedem Zweige der musikalischen Composition, ja selbst als Schriftsteller, eine ungemeine Thätigkeit. Er schrieb einen allgemeinen „musikalischen Unterricht," in welchem er ziemlich die gesammte Theorie der Musik, wenn auch das Einzelne für sich nur kurz, abhandelt; eine Abhandlung über den guten Vortrag beim Clavierspielen, u. dgl. m. An Opern und Operetten brachte er mehr denn 20 Werke fertig: „Das Rosenfest," „die Dorfdeputirten," „das Gärtnermädchen," „Polyxena," „das große Loos," „Serafine," „der Eremit auf der Insel Formentera," „der Schleier," „Alceste," „Erwin und Elmire," „die Vögel," „Angelica," „der Papagey," „Le monde de la Lune" u. a.; kaum weniger an Cantaten, Oratorien und anderen größeren Kirchenwerken: „der leidende Erlöser," „die letzte Stunde des sterbenden Erlösers," Passionen, Ostercantaten ꝛc., und dann noch eine Menge Claviersachen und Compositionen für andere Instrumente, worunter Sonaten, Quartette, Quintette, Concerte, Terzette u. s. w. Die zahlreichsten unter diesen Instrumentalsachen sind die Sonaten und die Concerte für Clavier. Wolf starb zu Weimar am 7ten Decbr. 1792. Schlichtegroll nahm seine ausführliche Biographie in den bekannten Nekrologen auf, und auch Capellmeister Reichardt beschäftigte sich einstmals damit, W's Biographie ausführlich in's Publikum zu fördern. Eine weite Verbreitung erwarben sich W's dramatische Werke nicht, aber wo sie aufgeführt wurden, fanden sie zu ihrer Zeit viel Theilnahme und Beifall. W's Gattin war Benda's Tochter.

Wolff, Johann Wolfgang, guter Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Ansbach 1704, war Anfangs daselbst Capellknabe, kam dann aber auf das Gymnasium im Kloster zu Heilbrunn, wo ein Italiener ihn auf dem Violoncell unterrichtete. 1734 ließ er sich in Sondershausen hören, und Fürst Günther stellte ihn sogleich in seiner Capelle an; als derselbe aber 1740 starb, und die Capelle aufgehoben ward, folgte er einem Rufe nach Strelitz, wo er um 1778 sein Leben beschloß. Er hat auch mehrere Concerte für sein Instrument gesetzt.

Wolff, Joseph Franz, Musiklehrer in Breslau, geboren am 2ten Juni 1802 in Tschirmkau bei Leobschütz in Schlesien, Sohn des Organisten dort, kam, um sich dem Schulstande zu widmen, 1820 nach Breslau, trat in das katholische Schullehrerseminar, wo Schnabel auf ihn aufmerksam wurde, der nun, um seines schönen musikalischen Talents willen, auch nach

Kräften für die Ausbildung desselben sorgte. In praktischer Beziehung verstand W. bereits ziemlich alle Instrumente zu gebrauchen, jetzt versuchte er sich auch in der Composition, und schrieb mehrere Lieder und Variationen für Clavier und Violoncell. Als er 1823 das Seminar verließ, widmete er sich ausschließlich der Musik, bildete sich vorzüglich auch zu einem guten Clavier- und Orgelspieler, und habilitirte sich dann in Breslau als Musiklehrer. Unter den Compositionen, welche er nach der Zeit zu Tage förderte, befinden sich neben mehreren Clavierſachen, auch einige Offertorien, Graduale's und Vesperpsalmen.

Wölfl, Joseph, geboren zu Salzburg 1772, erhielt von Leopold Mozart und Michael Haydn einen, die herrlichsten Früchte bringenden Unterricht sowohl im Clavierspiel als in der Tonsetzkunst, und galt, kaum zum Jünglingsalter herangereift, für einen der stärksten Pianisten seiner Zeit. In den ersten neunziger Jahren ging er nach Warschau und machte dort eine glänzende Carriere; junge Staroſten aus den ersten Familien, Gräfinnen und Fürstinnen, die alle mit blankem Golde honorirten, zählte er zu seinen Schülern; darunter auch den als Virtuosen gleichfalls bekannten Sohn des über Millionen commandirenden Banquiers Tepper von Ferguson. Die leidige Nothwendigkeit, während der Volksunruhen mit zu den Waffen greifen zu müssen, verbitterte ihm jedoch den übrigens so angenehmen Aufenthalt, und er ergriff die nächste Gelegenheit, um unangefochten nach Wien auszuwandern. Die mitgebrachte, von Ducaten strotzende Börse, erlaubte ihm, auf einem großen Fuße zu leben. Er schrieb Mehreres für die Kammermusik; auch drei Opern: „den Höllenberg", „das schöne Milchmädchen", und „den Kopf ohne Mann". Sein Bravourspiel, begünstigt durch wahre Riesenhände, erregte ungeheures Aufsehen, und er war Beethoven's einziger Rival; ja viele Zeitgenossen räumten ihm in der freien Phantasie sogar noch den Vorzug ein, worin er durch Ruhe, thematische Einheit und consequente Durchführung an Mozart's geistreiche Improvisationen gemahnte. 1798 vermählte er sich mit der Schauspielerin Therese Klemm, trat aber schon im Winter des folgenden Jahres eine große Kunstreise über Brünn, Prag, Dresden, Leipzig, Hannover, Braunschweig, Berlin u. s. w. nach Hamburg an: ein wahrer Triumphzug, auf welchem alle Stimmen von seinem Lobe wiederhallten. Die 11monatliche Abwesenheit von Wien hatte aber inzwischen, vielleicht durch eigenes Verschulden, seine häuslichen Verhältnisse umgestaltet; er weilte nur kurze Zeit in der Kaiserstadt, und verließ sie bald, um nie wieder zu kehren. Ueber Holland und die Niederlande begab er sich nach Paris, brachte 1804 die Operette l'amour romanesque" auf die Bühne, und hatte das Glück, zum Musikmeister der Kaiserin Josephine ernannt zu werden, welcher er auch, nach geschehener Abdication, in die Schweiz folgte. Die ländliche Einsamkeit scheint jedoch seinem feurigen Temperamente nicht sonderlich behagt zu haben; er verzichtete auf den ehrenvollen Posten, eine Sinecure, welche ihm lebenslängliche Versorgung zusicherte, und schiffte den Rhein hinab nach England über. Bezüglich der Continentalsperre fehlten geraume Zeit hindurch alle Nachrichten über sein ferneres Wirken und Treiben; endlich erscholl ganz unerwartet die Todeskunde, welche indessen viel später und eigentlich erst durch die Verehelichung seiner Wittwe mit dem Oboisten des Frankfurter Orchesters, Herrn Schmitt, offiziell sich bestätigte. W., der eminente Virtuose und beliebte Componist, dem die brittischen Guineen, wenn er nur selbst wollte, in die Tasche fliegen mußten, dem außer jenen noch hundert andere Ressourcen zu Gebote standen, denn er war der angenehmste Gesellschafter

von der Welt, überall willkommen und mit offenen Armen empfangen, voll heitern Humors und Mutterwitzes, ein Glückskind in allen Spielen, unüberwindlicher Meister auf dem Billard, ein äußerst geschickter Kartenkünstler, der feinste Welt- und Lebemann, — W. starb, wenn das Gerücht nicht log, 1814, im Reiche des Mammon, unfern von London, in einem Dorfe, mit Schulden belastet, vergebens gegen Krankheit, Kummer, Noth und Elend ankämpfend, jeder Hülfe entbehrend, ungekannt und von Allen verlassen — auf einem faulen Strohlager! — Ist Wahrheit in dieser Sage, dann waren seine letzten Augenblicke doppelt schmerzvoll, denn er mußte reumüthig an die Brust schlagen und jammernd stöhnen: mea culpa, mea maxima culpa! Von seinen Arbeiten, Sonaten, Variationen, Quartetten, Concerten, Gesängen, Sinfonien u. s. w. sind, außer der Partitur der französischen Oper, über 50 Werke gedruckt, und die werthvolle Mehrzahl davon ist unverdienter Weise in Vergessenheit gerathen Dies das Loos eines Künstlers, den die Franzosen, schlechterdings kein Diminutiv gelten lassend, in Wolf umtauften, und l'un des hommes, le plus étonnans de l'Europe sur le Piano bezeichneten. — d.

Wolfram, Joseph, Bürgermeister in Teplitz, geboren zu Dobrzan in Böhmen am 21sten Juli 1789, kam nach gründlicher Vorbildung im väterlichen Hause im 11ten Jahre auf das Gymnasium zu Pilsen, wo er bis 1805 blieb, und, bereits früher in der Musik unterrichtet, sich nicht selten, durch Haydn's und Mozart's Schöpfungen begeistert, in kleinen Compositionen für das Clavier versuchte. Darauf widmete er sich in Prag dem Studium der Rechte. Der Aufenthalt in größeren Städten und die damit verbundene Gelegenheit, Kunstleistungen und Künstler ersten Ranges kennen zu lernen, nährten und entwickelten seine Neigung zur Musik immer mehr, und er erlangte bald eine nicht gemeine Fertigkeit im Clavierspiel. Durch Drechsler in Wien in der Harmonielehre, und durch Kozeluch in Prag in dem Contrapunkt unterrichtet, schrieb er schon damals, nebst vielen Uebungen im strengen Style, Claviercompositionen, Lieder und Tänze, welche auch im Druck erschienen sind. Ein Quartett für Streichinstrumente, Gesangquartette, eine Sinfonie und einige Gelegenheitscantaten folgten in den Jahren 1809 u. 1810. Bis zum Jahre 1811 war ihm die Musik nur eine holde Freundin, seitdem aber wurde sie für längere Zeit die Quelle seines Unterhalts. Als seine Eltern nämlich durch Unglücksfälle um ihr nicht unbedeutendes Vermögen gekommen waren, ging er 1811 von Prag nach Wien, wo er auf seines Freundes Moscheles Empfehlung in den ersten Häusern Unterricht im Gesange und Clavier gab. Hier schrieb er auch außer mehreren Claviercompositionen die Operette „Ben Haly", welche aber niemals zur Aufführung gekommen ist. 1813 verließ er Wien und kehrte nach Böhmen zurück, wo er bald eine Anstellung im Staatsdienste erhielt. Durch den Tod eines Freundes veranlaßt, setzte er 1816, damals Syndicus in Theusing, ein Requiem und 1817 eine große Messe und vier Quartette. Mittlerweile verbesserte sich auch seine amtliche Stellung: er ward zuerst Magistratsrath in Graupen, dann in Teplitz und 1824 endlich Bürgermeister daselbst. Mehr dem Studium des Satzes als der musikalischen Ausführung sich widmend, componirte er hier bis 1824 6 Lieder von Tieck, Gerhards serbische Lieder, die Possen: „der Diamant", „Herkules" und die Oper „Alfred" nach einem von ihm selbst verbesserten Texte Kotzebue's. „Die bezauberte Rose", nach dem Texte von E. Gehe, bahnte ihm den Weg zu Thaliens Tempel in Dresden. Auf erhaltene Einladung ging er 1826 dahin, studirte die Oper ein und führte sie selbst im September des Jahres auf.

Unterhandlungen über seine Anstellung als Capellmeister an Webers Stelle wurden angeknüpft, aber wieder abgebrochen, da Reissiger bekanntlich den Vorzug erhielt. W's Eifer für Musik verdoppelte sich aber mit jedem Jahre und schnell auf einander folgten die Opern: „der Normann in Sicilien", u. „Prinz Lieschen", beide von Gehe; „der Bergmönch", von C. B. v. Miltitz, und „Schloß Condra" von Gehe, und die noch nicht zur Aufführung gekommene heroische Oper „Wittekind", von Herrmann Meynert. Durch die Missa nuptialis für Singstimmen, welche 1832 erschien, hat W. bewiesen, daß er auch im Style höherer Kirchenmusik unter den Tonsetzern Deutschlands eine würdige Stelle einnimmt. Sein Styl überhaupt zeichnet sich durch Fluß, wirksame Stimmenführung und gesangreiche Haltung aus, weniger durch absolut strenge Originalität, besonders wenn diese in eigenthümlicher Tonverwebung gesucht wird.

Wolfram, erster Flötist in der Capelle zu Carlsruhe, tüchtiger Virtuos auf seinem Instrumente, s. dessen **Geschichte im Nachtrage.**

Wolkenstein, Oswald, Graf von, gewöhnlich nur der **Wolkensteiner** genannt, aus Tyrol gebürtig, berühmter Minnesänger aus dem Ende des 14ten und der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Hofrath Denis fand 1798 auf der Kaiserl. Bibliothek zu Wien noch eine merkwürdige Handschrift von ihm, welche über 100 mit ihren Melodien und Noten versehene Gedichte von ihm enthält. Zwei davon hat Forkel in seiner Geschichte Bd. 2 pag. 763 ff. abgedruckt; 12 andere gab Röllig heraus, setzte die Tonzeichen aber in unsere Noten um, und eine Harmonie zur Begleitung dazu. 6.

Wollanck, Friedrich, ward am 3ten November 1782 zu Berlin geboren, und besuchte das Joachimsthal'sche Gymnasium daselbst. Seine später sich entwickelnde Vorliebe für Musik zeigte sich schon zeitig in theatralischen Darstellungsversuchen. Gürrlich ward sein erster Lehrer in der Musik, namentlich im Violinspiele; unter Fasch trat er nachdem auch in die Singacademie. In sehr günstigen Umständen lebend, mußten die mancherlei Kunstgenüsse der Residenz sehr wohlthätig auf die Erweiterung und Bildung seines Talents wirken, und er versuchte sich bald in einigen Gesangscompositionen, unter welchen die Lieder: „An den Mond", „Die Sterne" u. a. 1801 bezog er die Universität zu Frankfurt a. d. O., um die Rechte zu studiren. In den Ferien machte er der Kunst zu Liebe Reisen nach Dresden, Leipzig u. a. O. Im Jahre 1803 kehrte er als Auscultator nach Berlin zurück, und 1805 ward er Referendarius bei dem Königl. Cammergerichte. In diese Zeit fällt seine Bekanntschaft mit den ersten Künstlern Deutschlands, welche anzuknüpfen er mehrere große Reisen unternahm. 1808 Assessor geworden, und auf C. M. v. Webers Aufmunterung in der dramatischen Composition thätig, brachte er 1811 seine erste Oper „die Alpenhirten" auf die Bühne. Dieser folgte alsbald das Liederspiel „Thibaut von Lovis", mehrere andere unten genannte Sachen noch ungerechnet. Im November 1813 erfolgte die Anstellung als Justizrath bei dem Königlichen Stadtgerichte. Damit freilich in einen großen Kreis von Berufsgeschäften versetzt, konnte seine Liebe und Thätigkeit für die Kunst doch nicht erkalten. Er componirte unter anderen Werken die Chöre und übrige erforderliche Musik zu dem Drama „Liebe und Frieden", zwei Messen und mehrere andere Gesangstücke für die katholische St. Ludwigskirche, die Monologe aus „Maria Stuart" und „Braut von Messina", über 100 einstimmige deutsche Lieder, 33 deutsche mehrstimmige Gesänge, Concertgesangstücke für verschiedene Stimmen, Cantaten, Duette, Terzette und andere Ensemble-

stücke, theils mit Orchester-, theils mit blos Pianofortebegleitung, 2 Offertorien, ein Graduale, ein Regina Coeli, Salve regina, ein Requiem, Dona nobis, 3 Versette, Sanctus, Canzonetten mit obligatem Violoncell und Violinbegleitung, und dann eine Menge Gelegenheitssachen. Nicht weniger thätig war und blieb er in der Instrumentalcomposition; 2 große Orchester-Ouverturen, 3 Streichquartette, 2 Sextette, Quintette, Sonaten für das Pianoforte, Duette für Horn und Clavier, Concerte für Clarinette und andere Instrumente, Märsche, Potpourri's, eine Menge Tänze ꝛc. zeugen davon. Um Rossini und Boieldieu persönlich kennen zu lernen, machte er 1826 eine Reise nach Paris. Im Jahre 1831 raffte ihn die damals zu Berlin herrschende Epidemie in der Nacht vom 5ten auf den 6ten Sept. schnell von dieser Welt weg. Am höchsten steht Wollanck als Künstler in der Lieder-Composition. Seine Lieder und Gesänge haben außerordentlich schöne Melodien und athmen ein tiefes Gefühl. Sie dürfen den besten deutschen Liedern unbedingt an die Seite gestellt werden. Deshalb sind sie auch die zahlreichsten unter den gedruckten Werken W's: es mögen wohl über 100 davon erschienen seyn; vier Sammlungen sind Schreiber dieses davon bekannt. Auch italienische und französische Lieder hat er gesetzt, aber sie sind unsers Wissens nicht in die Oeffentlichkeit gelangt.

Wollick, auch Wollicius, Buollick u. Bolicio, Nicolaus, einer der ältesten musikalischen Schriftsteller, aus Serouilla gebürtig, lebte noch im 15ten Jahrhunderte, und war Magister artium, aber wo? wird eben so wenig von den Geschichtsschreibern angegeben als sonst Etwas über diesen immerhin merkenswerthen Mann. Zu Köln erschien 1501 von ihm: „Opus aureum Musice castigatissimum de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplici percommode tractans" etc. In demselben Jahre sollen auch noch zwei andere Traktate musikalischen Inhalts von ihm gedruckt worden seyn, und 1512 zu Paris: „Enchiridion Musices", u. „Inquisitiones musicae".

Wöltje, Dr. C. L. H., Oberappellationsgerichts-Procurator zu Celle, s. Literatur (im Nachtrage).

Woralek, Sängerinn, s. Cannabich (Carl).

Worgan, John, Doctor der Musik zu London, blühete gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts als einer der größten Orgelspieler, besonders im Fugenstyl, im dasigen Vauxhallgarden. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Bruder; nachgehends aber studirte er unter Roseimgrave und Geminiani. Er besaß eine seltene Vorliebe für alte classische Musik, besonders für Palestrina; unter den Zeitgenossen verehrte er vorzüglich Scarlatti und Händel; des Letzteren Orgelfugen spielte er fast täglich. Er componirte auch mehrere Oratorien, Chöre und einzelne Gesänge für Vauxhall; gedruckt sind davon aber nur: ein Anthem, ein Paar Lieder, eine Ode und ein Trio. Viel größer auch war er als Orgelvirtuose denn als Componist. Als ersterer ward er im Concertspiel für einen Nebenbuhler Stanley's angesehen. Ob die Cantate „Phaon and Myra", welche er für 5 Stimmen setzte, gedruckt worden ist, können wir nicht sagen. W. starb erst in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts; aber seine eigentliche Blüthezeit haben wir deshalb doch oben richtig angegeben.

Worzischek, Johann Hugo, geboren den 11ten Mai 1791 zu Wamberg in Böhmen, und gestorben als k. k. Hoforganist in Wien am 19. Nov. 1825, wurde von seinem Vater, dortigen Ortsschullehrer, gleich einem älteren Bruder und zweien Schwestern, schon im dritten Jahre musikalisch

unterrichtet. Anfangs zeigte der Kleine wenig Vorliebe für das Clavierspiel, desto mehr aber neigte sich sein Sinn zur Violine; heimlich ließ er sich von einem Gehülfen mit den Elementar-Handgriffen bekannt machen, übte fleißig in jedem unbewachten Augenblicke, und überraschte endlich den Vater zum Geburtsfeste durch den Vortrag eines Pleyel's Quatuors, worin er, rein, sicher und taktfest die erste Stimme ausführte. Nichts desto weniger jedoch mußte er fortfahren, auf der Orgel sich zu vervollkommnen, und auch bereits mit 7 Jahren den Organistendienst eines kränklichen Verwandten zu Jenikau übernehmen. Als später der Vater mit seinem jüngsten Sprößling in den jährlichen Herbstferien kleine musikalische Fußwanderungen unternahm, besuchten sie auch die Prämonstratenser Abtei Tepl. Hänschen pflanzte sich während des Hochamtes an die Seite des Pater Organisten, und wies diesem eine Stelle, wo er die Bezifferung verfehlt hatte. Verwundert und erstaunt zugleich über die Wahrheit dieser naiven Aeußerung, fragte ihn der geistliche Herr, ob er sich vielleicht getraue, seinen Platz einzunehmen? „Warum nicht! sehr gerne! lautete die unbefangene Antwort; schnell saß der Pigmäen-Virtuose auf der Orgelbank und spielte die Generalbaßstimme einer ihm gänzlich unbekannten Messe ohne Anstoß herab. Zu den Gymnasial- und philosophischen Studien wurde W. nach Prag geschickt, verschaffte sich durch Lectioniren den Lebensunterhalt, und hatte das Glück, von W. Tomascheck einige leider nur allzubald wieder unterbrochene Anleitung im Pianofortespiel, sowie in der Harmonielehre zu erhalten. Die Bekanntschaft mit dem kunstsinnigen Professor Zizius aus Wien wurde zum folgereichen Impuls, die Kaiserstadt als Domicil zu erwählen. Dort lernte er Moscheles, Meyerbeer und Hummel kennen, bildete sich nach diesen berühmten Künstlern, und wurde ihnen bald in einem solchen Grade ebenbürtig, daß er sogar von Letzterem, als dieser einem Rufe in's Ausland folgte, allen seinen Schülern zum Nachfolger empfohlen ward. Dadurch gestalteten sich denn auch seine bisherigen Lebensverhältnisse im günstigeren Lichte, und er konnte sorgenfreier seine Kunststudien in den classischen Werken eines Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Spohr u. A. fortsetzen. Eingeführt in dem Hause des Kaiserl. Königl. Hofraths Kiesewetter begleitete er fortwährend am Claviere in den zeitweiligen Privat-Concerten „Alter Musik" die producirten Oratorien und Kirchenwerke der italienischen Componisten, und wurde später zum Orchesterdirector des großen Musik-Vereins erwählt. Schon hatte W. nach absolvirter Jurisprudenz 1822 den Eid als Conceptspraktikant beim Hofkriegsrath abgelegt, als eine Hoforganistenstelle in Erledigung kam. Auch er stellte sich in die Reihe der Concurrenten, und trug den Sieg davon, sollte aber nach dem Rathschlusse der Vorsehung kaum zwei Jahre lang diesem ehrenvollen Posten vorstehen. Im Sommer 1824, benützte er eine erhaltene mehrwöchentliche Urlaubzeit, um vorerst Grätz, alsdann seine Heimath zu besuchen, gebrauchte den Gesundheitsbrunnen in Carlsbad, fühlte sich jedoch schon auf der Rückreise unwohl; ein immer zunehmendes Brustübel zwang ihn, Heilung bei den erfahrenen Aerzten des allgemeinen Krankenhospitals zu suchen; vergebens aber erschöpfte sich menschliche Kunst und er sank nach 11monatlichen schmerzhaften Leiden, noch nicht 34 Jahre alt, mit Sehnsucht der endlichen Erlösung entgegenharrend, in's frühe Grab. Seine sämmtlichen, mit Recht geschätzten Compositionen sind, chronologisch gereihet, folgende: Leichenfeier des General Moreau; Dank-Cantate; zwölf deutsche Tänze; Unschuld, Lied in böhmischer Sprache; Impromptu für das Pianoforte; mehrere Lieder und kleine Stücke; 12 Rapsodien für das

Clavier; Rondo für's Pianoforte und Violoncell; le Desin (Andante); le Plaisir (Allegro); Sonate für's Pianoforte und Violine; Variat. brill.; sechs Impromptus; Rondo, wie oben; Variationen für's Pianoforte und Violoncell; 3 Lieder; Rondo f. d. Viol.; Phantasie für's Pianoforte; Vocal-Chor: „Gott im Frühling"; Variaz. di brav. c. Orch.; Liebe, Gedicht; Ouvert. pour deux Pfte; Rondeau espagnol p. l. Pfte av. Orch; Rondo brill.; Clavier-Variationen; Grand Sonate p. l. P.; 3 Lieder; Trippel-Rondo für Clavier, Violine und Violoncell; Gr. Sinfonie in D; Messe in B; Graduale: „Benedictus es"; Offertorium; „Mentis oppressae"; 6 Lieder; Pfte Rondo; Sei Ariette italiane; Duetto p. Sopr. e Tenore; Graduale fugato; „Quoniam iniquitatum cognosco". — d

Wozilka, falsche Schreibart für Woczitka (s. d.).

Wrabetz, 1) Wenzel, der Vater, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Magister, Schulrector und sehr guter Organist zu Böhmischbrod, seiner Vaterstadt, studirte die Humanoria und die Philosophie auf der Universität zu Prag, wo er auch die Würde eines Magisters erhielt, begab sich dann in seine Vaterstadt zurück und erhielt nach und nach obige Aemter. Seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten werden von Zeitgenossen sehr gerühmt, namentlich soll er ein vortrefflicher Orgelspieler gewesen seyn. Auch schrieb er mehrere gute Kirchensachen, und ertheilte gründlichen Unterricht in seiner Kunst. — 2) Joseph W., ältester Sohn des vorhergehenden und Nachfolger im Amte, studirte in seiner Jugend in dem ehemaligen Benedictinerkloster zu Sagau, wo er als Sänger aufgenommen worden war, und kam dann zu dem berühmten Sezert in Prag. Er componirte ebenfalls viel für die Kirche, als Offertorien und Messen, und starb zu Anfange des laufenden Jahrhunderts zu Böhmischbrod. — 3) Anton W., jüngerer Sohn des obigen Wenzel W., war ein ausgezeichneter Violinspieler und auch guter Componist für sein Instrument. Den ersten Grund in der Musik legte er bei seinem Vater; nach dessen Tode unterrichtete ihn sein obiger Bruder Joseph; hierauf machte er ein Paar Reisen nach Wien, Preßburg u. s. w., und ward endlich in Staatsdiensten zu Böhmischbrod angestellt, wo er schon 1780 starb. Er schrieb vorzugsweise einige brave Concerte und Solo's für sein Instrument.

Wranitzky, Anton, des nachfolgenden jüngerer Bruder, geboren 1760 zu Neureusch in Mähren, bildete sich durch eigenen Fleiß zu einem tüchtigen Violinisten, und stand von 1794 bis zu seinem Tode, 1819, als Capellmeister in den Diensten des Fürsten Joseph von Lobkowitz, welcher, Mitinteressent der Hoftheater-Entreprise, ihm auch die Oberleitung des Opern-Orchesters anvertraute. Er schrieb viele Concertstücke für sein Instrument. Zwei Töchter, Madame Seydler in Berlin und Madame Kraus-Wranitzky, (s. unten Zusatz der Redaction) machten als Bühnensängerinnen Epoche, sowie seine beiden Söhne, Anton u. Friedrich, in die Reihe der vorzüglicheren Künstler auf der Geige und dem Violoncell gehörten. — d.

Die Sängerin Kraus-Wranitzky, Catharina mit Vornamen, ward 1800 zu Wien geboren, und frühzeitig Mitglied der Hofoper daselbst, was um so mehr für ihre außerordentliche Kunstbildung zeugt, als das Kärnthnerthortheater zu Wien damals in seinem höchsten Flor stand. Ihr Gatte war K. K. Cabinetscourrier, als sie sich mit ihm verheirathete. 1821 verließ sie Wien, gastirte auf den ersten Bühnen Deutschlands mit allgemeiner Anerkennung, und war ein Jahr lang als erste Sängerin bei dem großen Concerte zu Leipzig angestellt, als dessen Zierde sie auch noch fortwährend

im Andenken des dortigen Publikums lebt. Mehrere glänzende Engagements an verschiedenen Orten, sowie ehrenvolle Gastspiele auf den bedeutendsten deutschen Theatern füllten den ferneren Wirkungskreis der Sängerin aus. In der Zeit von 1829 auf 1830 sang sie auf der Hamburger Bühne, und mit einem Erfolge, daß sie von jetzt an zu den glänzendsten Gestirnen des deutschen Theaterhimmels gehörte. In Folge der Aufführung von Spohr's „Faust" mußten leider Mißhelligkeiten mit der Theaterdirection ihr den ferneren Aufenthalt dort verleiden, und sie kehrte nach Wien zurück, wo sie sowohl bei dem Theater in der Josephstadt als auch an der Wien ein bleibendes Engagement fand. In neuerer Zeit hat sie etwas an Wohlklang der Stimme eingebüßt, aber dagegen an Bravour und edlem Geschmack wie Gewandtheit in den Verzierungen gewonnen, wobei sie gute musikalische Kenntnisse aus der Schule ihres Vaters unterstützen. Schön ist ihr Portamento. Am vollendetsten sind ihre Leistungen in großartigen und leidenschaftlichen Rollen. — Ueber ihre Schwester, Made. Seidler ist schon in diesem Artikel das Nöthige berichtet worden. D. Red.

Wranitzky, Paul, geboren 1756, studirte im Prämonstratenserstifte seiner Vaterstadt, sowie zu Iglau und Ollmütz, wo er zugleich auch Unterricht im Gesang, Violin- und Orgelspiel erhielt. Als 20jähriger Jüngling begab er sich nach Wien, um Theologie zu hören; dort machte er die für seine Zukunft so erfolgreiche Bekanntschaft des für längere Zeit sich daselbst aufhaltenden Königl. Schwedischen Capellmeisters Jos. Kraus; dieser entdeckte ein entschiedenes Musiktalent in dem angehenden Candidaten, öffnete ihm die Augen über seinen eigenthümlichen Berufsweg, und wurde selbst dessen treuer Führer in der Tonsetzkunst. Eine große Fertigkeit auf der Violine erwarb W. die gewünschte Anstellung in der Fürstlich Esterhazy'schen Capelle, deren Oberhaupt Joseph Haydn war. Er bekleidete, vielbeschäftigt zugleich mit eigenen Schöpfungen, diesen Platz, bis ihn 1785 der Ruf als Orchester-Director zu den K. K. Hoftheatern nach Wien jenen ehrenvollen Wirkungskreis anwies, von welchem er erst mit dem letzten Athemzuge, den 28ten September 1808, ruhmbedeckt wieder abtrat. W. gehörte mitunter zu den fruchtbarsten Componisten seiner Zeit; er versuchte sich erfolgreich fast in allen Fächern, und das neue Gerber'sche Lexicon liefert ein ausführliches, doch lange nicht vollständiges Verzeichniß seiner Werke. Wenn die vielen Concerte, Sextette, Quintette, Quatuors, Trio's, Duette, Solo's u. dergl. eine Epoche der Beliebtheit hatten, so bereicherte der Meister auch die Bühne mit manchen interessanten Gaben, z. B. den Opern: „Oberon"; „der dreifache Liebhaber"; „die Poststation"; „Merkur, der Heirathsstifter; „das marokkanische Reich"; „die gute Mutter"; „das Fest der Lazzaroni"; die Ballete: „Zephir und Flora"; „Zemire und Azor"; „das Waldmädchen"; „die Weinlese"; „der Schreiner"; Sinfonien und Entreactes zu Rolla's Tod; eine große Gelegenheitscantate; die Fürstenfeier u. m. a. Mehrere Orchester-Sinfonien, Concertants für Bogen- und Blasinstrumente, und zahlreiche Cammerstücke sind bei verschiedenen Verlegern gedruckt und als gesuchte Waare häufig nachgedruckt worden.

Wunder, Hartmann Christian, berühmter Baßsänger des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Gotha am 10. Febr. 1754, ward Militär, und diente von seinem 15ten Jahre an als Officier in dem Herzogl. Leibregimente. Seiner herrlichen Stimme wegen aber beredeten ihn mehrere Freunde, die Kunst zu seinem ferneren Berufe zu wählen. Er that es, begann das Gesangsstudium, nahm 1790 seinen Abschied vom Militär, und trat als Sänger auf dem Theater, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge auf.

Er machte hierauf große und ehrenvolle Kunstreisen in Deutschland, Ungarn, Polen, Böhmen und andern Ländern. 1796 kehrte er nach Gotha zurück, sang dort und in Weimar, hielt sich dann einige Zeit in Jena auf, und ging endlich 1798 nach Rußland, von wo an alle nähere Nachrichten über ihn fehlen. Seine Stimme hatte den merkwürdigen Umfang von contra H. bis eingestr. fis, und war dabei in allen Regionen und Lagen rein, gleich stark und wohltönend; ebenso sein Vortrag recht brav; doch ging ihm leichte Biegsamkeit der Stimme ab, und die nöthige eigentlich musikal. Bildung.

Wunderlich, Christian Friedrich, geboren zu Kulmbach den 8ten Mai 1722, Cammermusikus in der Markgräflich Anspach'schen Capelle, hatte den Ruf eines ausgezeichneten Meisters auf der Hoboe und Clarinette, für welche Instrumente er auch unterschiedliche Bravour-Piecen setzte. Sein ältester Sohn und Schüler, Johann Georg, 1755 zu Baireuth geboren, erwählte erst später die Flöte zum Broderwerb, ging 1776 nach Paris, bildete sich unter dem Meister Rault vollkommen aus, wurde beim Concert spirituel, nach 3 Jahren auch in der Königl. Hofcapelle angestellt, und lebte noch Anfangs des laufenden Jahrhunderts als Orchester-Mitglied der großen Oper und Professor am Conservatorium. Von seiner Arbeit sind u. a. mehrere Duett-Sonaten gestochen. 18.

Würfel, W. Wilhelm, geboren 1791 zu Planian in Böhmen, wurde zuerst von seiner talentvollen Mutter im Clavierspiele unterrichtet. Er machte überraschend schnelle Fortschritte, so daß er in seinem 12ten Jahre schon als Virtuos öffentlich auftreten konnte. Dann studirte er für sich nach Lehrbüchern und Mustern die Composition. Auch in diesem Zweige der Kunst erwarb er sich bald gute Kenntnisse und Fertigkeiten. Noch nicht volle 15 Jahre alt componirte er eine große Messe, die aufgeführt und mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen ward, in der Folge dann auch Concerte, Rondo's und verschiedene andere Sachen für das Pianoforte, mit denen er sich selbst öffentlich hören ließ, und einen ehrenvollen Ruf in seinem Vaterlande gewann. Eins von den Werken, „Wellington's Sieg" betitelt, eine Art Fantasie, gelangte auch zu größerer Verbreitung. Es ist sein 13tes Werk. Die „denkwürdige Schlacht bei Belle-Alliance" ist ein Tongemälde ohne tieferen poetischen Gehalt. Mehr Talent und Beruf zur Tondichtung offenbarte er in den Concerten und Rondo's. An Variationen für's Clavier lieferte er wohl über 30 Werkchen. 1814 machte er eine Kunstreise durch Böhmen, Ungarn und Polen. 1815 ward er zum Professor der Musik in Warschau ernannt. Er blieb hier auch einige Jahre, ging dann aber wieder auf Reisen, hielt sich längere Zeit zu Prag auf, und kam endlich 1824 nach Wien, wo er 1826 mit dem Titel Capellmeister eine Stelle am Kärnthnerthor-Theater erhielt. Hiernach versuchte er sich auch in der dramatischen Composition, und schrieb unter anderen die Opern: „Rübezahl" und der „Rothmantel". Erstere brachte ihm den meisten Ruf. Immer bleiben unter seinen Werken die vortrefflichsten doch die Clavierconcerte, von welchen auch mehrere gedruckt wurden. Sein Spiel des Claviers ist außerordentlich fertig und ausdrucksvoll, und sein Anschlag sehr zart und dabei doch rein und bestimmt.

Wüst, Henriette, jetzt eine Zierde der italienischen und deutschen Oper in Dresden, am 12ten September 1816 in Berlin geboren. Angeregt durch die Anerkennungen, welche in ihrer kunstsinnigen Vaterstadt dramatischen Leistungen gezollt werden, weihte sich ihr Streben dem Gesange, wozu ihr der Beruf durch eine ausgezeichnet umfangreiche und schöne Sopran-Stimme besonders geworden zu seyn schien, unterstützt durch eine

schlanke, jugendliche Gestalt und edles, sehr sprechendes Antlitz. Im Jahre 1831 ärndtete sie in Leipzig in Marschners neuer Oper „des Falkners Braut" ihre ersten Lorbeeren, welche in den darauf gesungenen Parthien der beiden Elviren in Don Juan und der Stummen sich vermehrten. Im Jahre 1833 folgte sie einem Rufe nach Breslau, wo von dem antheilvollen Publikum die obengenannten Parthien, wie auch Camilla in Zampa, Franziska in Wolframs „Bergmönch" mit der höchsten Anerkennung belohnt wurden. Man bot ihr dort ein längeres Engagement, doch die Intendanz des Dresdener Hoftheaters hatte schon in Leipzig zu sehr den Werth dieses lieblichen Talentes erkannt, und sie für ihr Institut gewonnen. Unter dem trefflichen Gesanglehrer Miksch machte die W. so bewundernswürdige Fortschritte, daß sie seit 4 Jahren neben der Schröder-Devrient, besonders als Eglantine, große Anerkennung fand. Vorzüglich glänzt sie als Rahel in Halevy's „Jüdin", Alice in „Robert der Teufel", Rezia, Agathe. st.

X.

Xänorphica, Andere schreiben Xenorphica, s. Bogenclavier.

Ximenes, Franciskus oder Gonzalez, Cardinal und Erzbischof zu Toledo, war zu Tordelaguna 1457, von zwar adeligen aber sehr armen Eltern geboren, bettelte Anfangs als Franciskaner das Brod vor den Thüren, wurde aber darauf, als er zu Alcala und Salamanca studirt hatte, Consistorial-Advokat zu Rom, kehrte dann wieder in sein Vaterland zurück, erhielt ein wichtiges Kirchenamt nach dem andern, obschon er aus Liebe zu den Studien sich in die Einsamkeit des Franziskanerklosters zu Toledo zurückzog, bis ihn 1492 die Königin Isabella zu ihrem Beichtvater, und endlich 1495 zum Erzbischof von Toledo erhob. Als solcher stiftete er zu Alcala 1500 ein Collegium und eine Bibliothek, führte zu Toledo den sog. Mozarabischen Kirchengesang ein, und als König Ferdinand 1516 starb führte er die Regierung bis zu Karls V. Ankunft, und starb am 8ten November 1517. Ueber jenen Kirchengesang, der auch Officium Gothicum genannt wird, vergleiche man den Art. Officium.

Xylharmonicon, auch Xylharmonica und Xylophon genannt, erfand der Orgelbauer Uthe zu Sangerhausen 1810. Es ist dies kein anderes Instrument als jene unter dem Art. Harmonica (im Nachsatze) beschriebene Holzharmonica, nur daß sie nicht mit Klöppeln geschlagen wurde, sondern förmliche Tasten hatte, welche kleine Hämmer in Bewegung setzten, die auf die Holzstäbe schlugen. Uthe ließ sich damit in Dessau öffentlich hören. Uebrigens war das Instrument keine Erfindung von Uthe, sondern man hatte vor ihm auch schon eine Strohfiedel mit Claviatur, welche Xylorganon (Andere schreiben irrig Zylorganon) hieß. Der Name Xylorganon und Xylharmonicon kommt aus dem Griechischen von Ξύλον, das Holz.

Xylorganon, s. den vorhergehenden Artikel.

Xylosistron, dasselbe Instrument, welches schon in dem Artikel Sister, oder deutsche Guitarre, beschrieben wurde.

Y.

Yaniewitz, falsche Schreibart für Janiewitz (s. d.).

Ycart, Vorname findet sich nirgends, war ein berühmter Contrapunktist und Tonlehrer seiner Zeit. Er blühete besonders um die Mitte des 15ten Jahrhunderts, und hinterließ auch ein Werk über die musikalische Composition in Manuscript, das noch jetzt in einem Ferrarischen Codex vorhanden ist. Im Uebrigen aber ist Nichts mehr von ihm bekannt.

Yost, Michael, berühmter Clarinettvirtuose des vorigen Jahrhunderts zu Paris, geboren 1754 und gestorben am 5ten Juli 1786, war in Frankreich besonders unter dem Gemeinnamen celebre Michel bekannt, unter welchem auch nach seinem Tode noch Werke von ihm gedruckt wurden, namentlich Uebungen für die Clarinette. Uebrigens war er als Componist wenig thätig, und die meisten der gedruckten Werke, welche seinen Namen an der Stirn tragen, sind nicht von ihm. So ließ z. B. der verstorbene Vogel noch 1790 und später mehrere Instrumentalstücke von dem berühmten Michel drucken, in welchem aber nicht eine Note, möchte man sagen, von diesem enthalten war. Es ist daher schwer zu bestimmen, welche von den, unter dem Namen Yost oder Michel vorliegenden, gedruckten Compositionen jenem, unsern Clarinettvirtuosen, eigentlich zugehören.

Yriarte, Tomas Dr., Neffe des bekannten Bibliographen Juan de Yriarte, einer der besten neuern spanischen Dichter, Uebersetzer in der Staatskanzley und Oberarchivar des Kriegsraths zu Madrid, geboren daselbst 1754 und gestorben 1794, trat zuerst mit einem Lustspiele auf, bearbeitete dann mehrere dramatische Werke, und gründete endlich sich besonders als Fabeldichter einen angesehenen Namen. Vorher schrieb er auch das bis auf die jetzige Zeit in der spanischen Literatur berühmt gebliebene Gedicht „La musica," das zuerst zu Madrid 1779 in großer typographischer Schönheit erschien, nachher aber sowohl in's Französische als in's Italienische übersetzt wurde. Es besteht aus 5 Gesängen; der erste Gesang handelt von der Melodie, Harmonie und Takt; der zweite vom Ausdrucke; der dritte von der Anwendung der Musik überhaupt und besonders von der Kirchenmusik; der vierte von der theatralischen Musik, und der fünfte von der Concert-, Tanz- und Kammermusik. Merkwürdig ist die große Verehrung, welche Y. darin für die deutsche Instrumentalmusik an den Tag legt; eine lange Apostrophe richtet er an Joseph Haydn. Hinsichtlich der Kirchenmusik läßt er aber dem Spanier den Vorrang, und hinsichtlich der dramatischen dem Italiener. Das Gedicht fand großen Beifall in Spanien, und verräth auch den gründlichen Kenner der Kunst, ist sehr verständig und in zierlicher Sprache geschrieben, allein als Gedicht doch zu systematisch, und ohne alle eigentliche poetische Auffassung des Stoffes. Dr. Sch.

Yssandon, Jean, französischer musikalischer Schriftsteller, geboren zu Lesart, blühete in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts und lebte zu Avignon. Man hat noch einen Traktat von ihm de Musique pratique, welcher 1582 zu Paris erschien, und der einst sehr werth gehalten wurde. Seine übrigen Schriften sind verloren gegangen, und auch jener Traktat ist jetzt schon sehr selten geworden.

Z.

Zacconi, Ludoviko, ein Augustiner-Mönch von Pezzaro, befand sich gegen Ende des 16ten Jahrhunderts als Kammermusiker in Diensten des Herzogs von Baiern, und galt damals für einen sehr geschickten Violinisten und Tonkünstler überhaupt. Er componirte auch Mehreres für sein Instrument, worin, was historisch merkwürdig ist, die Scala der Violine aber noch nicht weiter reicht als bis zum zweigestrichenen b. Im Jahre 1596 gab er zu Venedig auch ein theoretisches Werk in zwei Theilen heraus: „Pratica di Musica, utile e necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolamente, si anco al cantore per assicuransi in tutte le cose cantabili," welches zu seiner Zeit sehr geschätzt ward. Der zweite Theil davon erschien aber erst 1622, und damals lebte er auch nicht mehr zu München, sondern wieder in seinem Vaterlande, von wo er dann als Sänger in Diensten des damaligen Erzherzogs Karl von Oesterreich trat: ein Beweis, daß er nicht blos als Violinist, sondern auch als Sänger einen bedeutenden Ruf gehabt haben muß.

Zach, Johann, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Böhmen geboren, gehörte gegen Mitte desselben schon zu den ausgezeichnetsten Orgelspielern und Contrapunktisten des Landes, indeß lebte er fortwährend ohne feste Anstellung, bis die Organistenstelle am Dom zu Prag vacant wurde. Zu dieser meldete er sich, und als man auch hier einem minder begabten Künstler den Vorzug vor ihm gab, so wanderte er aus in's damalige sog. deutsche Reich, wo ihn der Churfürst von Mainz auch augenblicklich in Dienste nahm, und in denen er sich nun bald zu einem großen Ansehn aufschwang. Nicht blos der Churfürst, sein Herr, sondern die ganze musikalische Welt, in der er gekannt war, schätzte ihn als einen bedeutenden Mann seines Fachs. Er schrieb viele Clavierſonaten und Clavierconcerte, von welchen letztern aber nur eins gedruckt wurde. Endlich beraubte ihn eine unglückliche Liebe zu einer Gräfin des Verstandes, und aus diesem beklagenswerthen Zustande her rühren meistens die Anekdoten, welche man jetzt noch von seinem Benehmen erzählt, namentlich jene, daß er jeder Leiche folgte, welche er erblickte. Nur wenn er sich mit Musik beschäftigte, bemerkte man die Krankheit nicht an ihm. Eine jener Anekdoten kann man auch in der „Cäcilia" Bd. 4. S. 225 ff. gedruckt lesen. Er starb im Jahre 1773 zu Bruchsal, wohin ihn der Churfürst hatte bringen lassen. m.

Zachariä, Justin Friedrich Wilhelm, für den Musiker merkenswerth als sehr glücklicher Liederdichter und Liedercomponist, ward am 1sten Mai 1726 zu Frankenhausen im Schwarzburgischen geboren, und studirte von 1743 bis 1747 zu Leipzig die Rechte, beschäftigte sich hauptsächlich jedoch mit der schönen Literatur und Kunst. Die mancherlei komischen Heldengedichte, welche er herausgab und die mit vielem Beifalle aufgenommen wurden, auch ihm zuerst einen Ruf als Schriftsteller verschafften, gehören nicht hieher. 1748 ward er Lehrer am Carolinum zu Braunschweig, 1761 Professor der schönen Wissenschaften an demselben, und starb am 30sten Jan. 1777. Seine besten Gedichte sind: „die Tageszeiten" und „die vier Stufen des weiblichen Alters." Nicht minder gelungen sind seine eigentlichen musikalischen Gedichte, und die Gefälligkeit der Lieder, welche er dichtete und

componirte, beweisen, wie vertraut er mit den musikalischen Elementen war. Ueberall zeichnet er sich nicht allein durch reine Sprache, sondern und besonders auch durch viel Fluß in der Melodie, und große Cantabilität der Verse aus.

Zachau, Friedrich Wilhelm, berühmt besonders durch seinen großen Schüler Händel, war geboren am 19ten November 1663 zu Leipzig, wo sein Vater damals als Stadtmusikus lebte, mit dem er nachgehends aber nach Eilenburg zog. Er erhielt in seiner Jugend eine gute wissenschaftliche Bildung, mußte aber auch die Organistenkunst und dann die Musik als Stadtpfeiferlehrling förmlich zünftig erlernen. Indeß blieb seine Liebe zur Orgel und zum Clavier vorherrschend, und er erwarb sich auch eine für damals bedeutende Fertigkeit auf diesen Instrumenten, so sehr, daß er 1684 einen Ruf als Organist an die Lieben-Frauenkirche zu Halle erhielt, wo er nun nicht blos viele Kirchensachen, besonders Choralvorspiele, und mancherlei Clavierstücke componirte, sondern auch viele brave Schüler erzog, unter denen sich, wie gesagt, auch der nachmals so weltberühmte Händel befand. Er starb am 4ten August 1721.

Zahlmaaß (nämlich eines Tonstücks) sagen Einige auch für Rhythmus und Periodenbau. S. daher diese Artikel u. Absatz.

Zahn, Johann Christoph, ausgezeichneter Organist aus dem Ende des 17ten und Anfange des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Sättelstädt bei Eisenach 1668, erhielt den ersten Musikunterricht von dem Schullehrer des Orts, und studirte nachmals unter Leitung des berühmten Pachelbel in Erfurt. 1690 ward er als Organist nach Eisfeldt, und von da 1710 nach Hildburghausen berufen, wo er 1737 starb. Als Componist hat er sich nie bekannt gemacht.

Zahn, berühmter Fagottist des vorigen Jahrhunderts, Deutscher von Geburt, lebte 1761 in Riga, und folgte von da einem Rufe in die Kaiserl. Capelle zu Petersburg. Hier war er von dem gesammten Publikum so sehr geschätzt, daß er sich während eines zwanzigjährigen Aufenthalts durch Conzerte und andere musikalische Veranstaltungen ein Vermögen von 100,000 fl. erwerben konnte. Mit diesem kehrte er dann in sein Vaterland zurück, und kaufte sich zu Rothenburg an der Tauber an, wo er denn auch zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Privatmann starb. Seine Virtuosität auf dem Fagott soll für seine Zeit außerordentlich gewesen seyn; doch beschränkt sich sein Künstlerruf hauptsächlich nur auf Rußland, in Deutschland scheint er daher wenig Gebrauch von seiner Geschicklichkeit gemacht zu haben.

Zakowsky, Joseph, ein talentvoller Musikliebhaber, aus Iglau in Mähren gebürtig, welcher sich die seltene Geschicklichkeit darin erworben hat, zwei musikalische Instrumente zugleich zu spielen, und zwar mit der rechten Hand das Pianoforte und mit der linken die Guitarre. Am 8ten September 1829 ließ er sich in einer sehr ansehnlichen Privatgesellschaft in Wien hören, und trug allgemeine Bewunderung davon. Von seinen Compositionen sind bis jetzt folgende gestochen worden: Tantum ergo für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken, Orgel und Baß; ein Te Deum laudamus für 4 Singstimmen, 3 Violinen, 2 Clarinette, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel; und „Musikalisches Räthsel" für das Pianoforte.

v. Wzrd.

Zamboni, Luigi, vortrefflicher Buffo, 1767 zu Bologna geboren, empfing dort auch seine musikalische Erziehung, in der so gründlich zu

Werke gegangen wurde, daß, obschon er von Anfang an zum Sänger bestimmt war, er selbst die berühmte Schule Martini's eine Zeitlang besuchen mußte. Nachher glänzte er auf allen größeren Theatern Italiens als einer der ausgezeichnetsten Buffonisten; das Ausland hat er unsers Wissens nie bereist; nur als glücklicher Liedercomponist ist er auch hier bekannt geworden. Er war es auch, für welchen Rossini ursprünglich den Figaro in seinem „Barbier von Sevilla" schrieb Die letzten 10 Jahre seines Lebens brachte er zu Florenz in Ruhe zu, und starb daselbst am 28sten Februar 1837. Wer Z's erster Lehrer im Gesange war, können wir nicht mit Gewißheit angeben. 33.

Zampogna, italienischer Name der Schallmey (s. d.).

Zanetti, Antonio, Venetianer von Geburt, und in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Capellmeister des Herzogs von Modena, kehrte gegen Ende des genannten Jahrhunderts aber wieder nach Venedig zurück, um daselbst von allen anderen Geschäften befreit ausschließlich der Composition zu leben, und brachte auch folgende Opern zur Aufführung: „Medea in Atene" (1675), „l'Aurora in Atene" (1678), „Irene e Constantino" (1681), „Temistocle in Bando" (1683), „Virgilio Console" (1704), und „Artaserse" (1705). Diese scheint überhaupt seine letzte Oper gewesen zu seyn, indem er um 1708 sein Leben beschloß. Man zählte ihn damals zu den vorzüglichern dramatischen Componisten. Oft findet man ihn auch Zanettini genannt; es kann seyn, daß durch diese Namensveränderung manches Werk verloren gegangen oder doch einem anderen Componisten zugerechnet worden ist, welches ihm eigentlich zugehört.

Zanetti, Francesko, einer der angesehensten italienischen Componisten des vorigen Jahrhunderts, gegen 1740 zu Volterra geboren, war Anfangs Capellmeister an der Hauptkirche zu Perugia, und erregte durch die Opern „l'Antigono" und „la Didone abandonata," welche er 1765 und 1766 componirte, großes Aufsehn, verlor aber 1770 die Stelle, weil er in der Oper „Le Cognate in Contesa," welche er neu auf's Theater brachte, selbst als Sänger auftrat, und die Stelle des kurz vorher entwichenen ersten Tenoristen versah. Doch scheint mehr seine ungern gesehene Verbindung mit einem sehr schönen Frauenzimmer als dieser vorgegebene Umstand daran Schuld gewesen zu seyn, und er verließ daher auch mit seiner Gattin kurz darauf sein Vaterland und ging nach London, wo er viele Instrumentalsachen herausgab, als: Violin- und Flötentrio's, Quintette für 3 Violinen und 2 Violoncelle u. dgl. m., und im Jahre 1790 starb. Sein Styl war gefällig, und besonders Dilettanten und Musikfreunden sehr zusagend, weshalb auch seine Instrumentalsachen sich einer weiten Verbreitung erfreuten. Auf deutschen Theatern wurden von seinen Opern gegeben: „das Wäschermädchen" und „Mutter Natur." Aus erster hat Hiller in seiner Ariensammlung mehrere einzelne Gesänge mitgetheilt.

Zanettini, Antonio, s. Zanetti (Ant.).

Zang, Johann Heinrich, ein durch gar mancherlei Talente merkwürdiger Mann, der sich nicht allein als Componist und musikalischer Schriftsteller, sondern auch als Chemiker, Instrumentenmacher, Maschinist, Zeichner und Schönschreiber auszeichnete, ward zu Zella St. Blasii im Gothaischen am 15ten April 1733 geboren. Sein Vater, Johann Georg mit Vornamen, war Ungarischer Oberlieutenant gewesen, und hatte sich zu Zella häuslich niedergelassen. Unser Johann Heinrich, der Sohn, ward frühzeitig zur Erlernung mehrerer Sprachen angehalten, und übte nebenbei auch die Ton- und Zeichenkunst. Da er für erstere ein besonderes Talent an den

Tag legte, so schickten ihn die Eltern, als er noch nicht volle 17 Jahre alt war, nach Leipzig, daß er den Unterricht des großen Sebastian Bach noch genieße. Zwei Jahre blieb er bei diesem, und kam dann 1749 nach Coburg, von wo er bald, seiner äußerst schönen Handschrift wegen, als Canzellist in das Kloster Banz berufen ward. Nebenbei mußte er auch die Organistenstelle zu Hohenstein bei Coburg versehen. Durch sein schönes Orgelspiel erwarb er sich einen bedeutenden Ruf in der ganzen Umgegend, und 1751 schon erhielt er die Cantorstelle zu Wallsdorf bei Bamberg, wo er indeß nur ein Jahr blieb, und dann einem Rufe als Cantor nach Mainstockheim folgte. Hier gefiel es ihm so sehr, daß er alle ferneren Berufungen, worunter selbst Anträge von Capellmeisterstellen an Fürstlichen Höfen sich befanden, von sich ablehnte. Auch als Zeichen- und Schreibmeister sollte er einmal an einer Universität angestellt werden, aber er blieb in Mainstockheim bis an seinen Tod, der 1802 erfolgte. Er componirte zwei vollständige Jahrgänge von Kirchencantaten, auf alle Festtage des Jahrs, mehrere Dutzend Trio's für die Orgel, eine Menge Clavierſachen, schrieb ein technisches Werk für Orgel- und Instrumentenmacher, baute selbst Claviere und Fortepiano's, und beschäftigte sich außerdem mit Chemie und Maschinenbau. Eine Vocalcomposition, „singende Muse am Main" betitelt, hat er selbst gedichtet, componirt und nachher auch in Kupfer gestochen. Von seinen Kirchencantaten ist unsers Wissens keine gedruckt worden.

Zange (mit lateinischer Endung Zangius), Nicolaus, Capellmeister des Churfürsten Johann Sigismund von Brandenburg, zu seiner Zeit sehr beliebter und auch fleißiger Liedercomponist, starb um 1620. Er gab eine Menge geistlicher und weltlicher Lieder in mehreren großen Sammlungen heraus, und sowohl für eine, als drei, fünf und sechs Stimmen, Motetten und andere der Art Sachen. Noch nach seinem Tode erschien eine bedeutende Sammlung von seinen fünf- und sechsstimmigen weltlichen Liedern. Daß Zange auch etwas Anderes componirt hätte als solche Gesangswerke, ist nicht bekannt.

Zannoni, Angelo, ein berühmter Sänger aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus Venedig gebürtig, war um 1715 mehrere Jahre zu Darmstadt angestellt, reiste dann in Deutschland, kam nach Wien, und kehrte endlich, nach mehrjährigem Aufenthalte daselbst, in sein Vaterland zurück, von wo er nur noch einmal eine Reise nach Frankreich gemacht zu haben scheint.

Zanotti, Camillo, ein italienischer Contrapunktist, welcher um die Mitte des 16ten Jahrhunderts blühete, lebte in Bologna, und ist wahrscheinlich einer der Vorfahren des folgenden Giovanni Calisto Zanotti. Man hat von ihm noch ein Werk 8stimmiger „geistlicher Sinfonien" und ein Werk fünf-, sechs- und zwölfstimmiger Madrigalen, welche 1590 auch zu Nürnberg gedruckt wurden.

Zanotti, Giovanni Calisto, Neffe des durch seine Gelehrsamkeit so sehr berühmten und 1777 zu Bologna in hohem Alter verstorbenen Präsidenten der Universität Francisko Maria Zanotti, der auch mit Martini und Sacchi gemeinschaftlich mehrere Briefe über musikalische Gegenstände veröffentlichte, war ein Schüler des berühmten Pater Martini, und Capellmeister an der Petroniuskirche zu Bologna. Er zeichnete sich besonders als Kirchencomponist aus, schrieb jedoch auch Einiges für das Theater, was aber zu keiner weiteren Verbreitung und Bekanntschaft gelangt ist. Als Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna führte er in dieser mehrere Werke von sich auf, als wie Dixit und Domine, welche beide Compositionen unter allen

seinen Werken besonders gerühmt werden. Er war um 1736 zu Bologna geboren, und starb im Jahre 1809. In dem Archive jener Petroniuskirche werden die meisten seiner Compositionen aufbewahrt; wir zweifeln, daß man auch an andern Orten häufig welche davon antrifft.

Zappa, Francesco, ein ausgezeichneter italienischer Virtuos auf dem Violoncello aus der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Im Jahre 1781 befand er sich auf einer Kunstreise in Danzig und gefiel sehr durch seinen sanften und angenehmen Vortrag. Von seinen Compositionen sind in Paris um's Jahr 1776 sechs Clavier-Sonaten mit Begleitung einer Violine als sein 6tes Werk gestochen worden; die übrigen aber sind nicht bekannt geworden. v. Wzrd.

Zarabanda, s. Sarabande.

Zarex, (auch Zarax), ein altgriechischer Tonkünstler, aus Lacedämonien, war nach Pausanias Erzählung so berühmt, daß die Sage ihn für einen wirklichen Schüler des Apollo selbst ausgab, und man später auch eine Stadt in Lakonien nach ihm benannte, wie eine Bergkette, welche sich östlich durch dieses Land hinzieht. Hieraus geht hervor, daß er sehr früh gelebt haben muß, und daher mag es kommen, daß die Geschichte sonst keine Nachrichten mehr über ihn mittheilt. 48.

Zarge, s. Geige.

Zarlino, Giuseppe, von Chioggia bei Venedig am Adriatischen Meerbusen gebürtig, ein Schüler Adrian Willaerts, und gestorben zu Venedig als Capellmeister an der St. Marcuskirche. Dieser berühmte musikalische Schriftsteller und auch Componist des 16ten Jahrhunderts war ein Zeitgenosse von Palestrina, fast zu derselben Zeit, wie letzterer, geboren und gestorben. Alle seine früheren Biographen, bis auf Abb. Ravagnan, irren in der Angabe seines Geburts- und Todesjahrs. Dieser hat in seinem 1819 zu Venedig erschienenen Elogio di G. Zarlino sowohl das eine als das andere umständlich nachgewiesen. Er setzt das Geburtsjahr Z's auf 1517 und sein Ableben auf den 14ten Februar 1590 fest. Von dem Geburtsjahre sagt er indeß nur, daß es nicht weiter hinausgestellt werden dürfe, den Sterbetag jedoch hat er aus dem Todten-Register des Pfarr-Archivs zu St. Zaccaria zu Venedig gezogen, wo es übrigens heißt, daß Z. 69 Jahre alt geworden sey, was nach Ravagnan falsch ist und heißen muß: 73 nicht ganz zurückgelegt. Ravagnan schließt auf das Geburtsjahr von einem Dokumente, welches bezeugt, daß Zarlino mit 23 Jahren zum Diaconat geweihet worden, und dieses sey bestimmt zu Ostern 1539 geschehen. Demnach war Z. denn ursprünglich Geistlicher, und machte wohl erst in seinen späteren Jahren die Musik zu seinem eigentlichen und ausschließlichen Berufe. Daher mag es auch kommen, daß er mehr theoretisch und wissenschaftlich als praktisch in der Kunst wirkte, und daß seine Compositionen den theoretischen Schriften weit nachstehen. Baini wenigstens wirft ihm, in seinem Werke über Palestrina, bei jeder Gelegenheit das steife, geistlose Wesen des alten flandrischen Styls vor. Namentlich spricht Baini dieses Urtheil über Zarlino's Lamentationen und seine 3- und 4chörigen Compositionen aus, und Burney scheint ihm dabei zum Vorredner gedient zu haben. Aber dieser steife Styl war Charakter der ganzen Zeitepoche, in welcher Z. lebte, und läßt sich auch Palestrina, dieser größte Tonsetzer seines Jahrhunderts, nicht ganz frei davon sprechen. In theoretischer Beziehung machte sich Z. besonders dadurch verdient, daß er die Verhältnisse des ganzen und halben Tons genauer bestimmte, und durch sein ausführliches Handbuch über die Harmonie („Institutioni armoniche," Venedig 1562 und 1573 fol.) den Grund

zu einer durchdringenden und erschöpfenden Bearbeitung dieses Gegenstandes legte. Nach Andern trat er schon in seinem 18ten Jahre als Schriftsteller in dieser Hinsicht auf, aber diese Angabe ist nun in soweit erwiesen falsch, als alle früheren Biographen Z's Geburtsjahr um 5 bis zu 20 Jahre später setzen, denn Ravagnan, der aus verlässigen Quellen schöpfte. Doch veröffentlichte Z. zeitig mehrere kleinere Schriften über jenen Gegenstand, die nachgehends unter dem Namen seiner „Instituzioni armoniche" und „Dimostrazioni armoniche" (1589, 4 Bde. fol.) in Venedig vollständig gesammelt erschienen. Ein ferneres großes Verdienst erwarb er sich durch die Lehre, die ebenfalls in jenen Werken enthalten ist, die Bässe bei dreichörigen Compositionen gehörig zu stellen, obschon er in seinen eigenen auf diese Art eingerichteten Werken mehrere den Effect störende Fehler dagegen begeht. Er schrieb mit Nicola Vicentino und A. Willaert, seinem Lehrer, gleichzeitig über diesen Gegenstand. Zum Capellmeister an der St. Marcuskirche in Venedig ward er, als Cyprian Rore's Nachfolger, am 5ten Juli 1565 ernannt, und er blieb solcher bis an seinen Tod. Daraus läßt sich auch beweisen, daß Ravagnan's Angabe über diesen richtig ist, denn Z's Nachfolger im Amte war Baldassar Donati, und dieser trat, nach ausdrücklicher Angabe des Kirchenarchivs, am 9ten März 1590 in seine Stelle ein. Eine der berühmtesten von Z's Compositionen ist diejenige Musik, welche er zur Feier des Seesieges bei Lepanto aufführte. Praktischen Werth haben alle seine Compositionen nicht mehr, sondern nur historischen. Als Burney 1770 Italien bereiste, fand er zu Florenz im Hause der Signora Moncini noch das Claveſſin, welches Z. erfand, um die Temperatur der drei Klanggeschlechte genau bestimmen zu können, und von Domenico Pesarese 1548 unter seiner Aufsicht fertigen ließ. Auch für das Theater war Z. als Componist thätig, doch weiß man nur noch eine Oper anzugeben, welche er in Musik setzte, nämlich „Orfeo," welche 1645 noch einmal zu Paris von einer italienischen Operngesellschaft aufgeführt ward. Wie die Opern damals beschaffen waren, mag man aus diesem Artikel ersehen.

Zegert, oder Zekert, s. Seeger.

Zeichen, 1) der Stimme, s. Schlüssel; 2) Z. des Ausdrucks, s. Kunstausdruck; 3) Z. der Tonart, s. Vorzeichnung; 4) Z. des Taktes, s. Taktzeichen.

Zeidler, Maximilian, geboren zu Nürnberg am 22sten Mai 1680, frequentirte die dasige Sebalder-Schule, und lernte bei dem Capelldirektor Schwemmer singen und das Clavier spielen. In seinem 11ten Jahre ward er als Capelldiscantist an St. Marien verwendet. Nun widmete er sich ganz der Musik, und studirte unter Pachelbel die Composition. In seinem 18ten Jahre bereits führte er mehrere Kirchen- und andere Werke von sich öffentlich auf. Der Flötist Donner machte ihn mit der Natur und Wahrheit der Blaseinstrumente bekannt, was sehr viel Einfluß auf seine nachmals so hochgeschätzte Kunst in der Instrumentation hatte. Bei dem damaligen Stadtmusikus J. B. Schütz in Nürnberg lernte er auch noch die Violine spielen, und brachte es zu einer für jene Zeit großen Fertigkeit darauf. Nach der Mutation verwandelte sich seine Discantstimme in einen herrlichen Tenor, und er ward 1701 als erster Tenorist bei jener Capelle an St. Marien angestellt. 1702 machte er eine Reise durch ganz Süddeutschland, die fördernd auf seine Bildung wirkte. Nach Nürnberg zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit Unterrichtgeben und Composition. Er setzte eine Menge Passionsmusiken, Serenaden und Cantaten, die sehr vielen Beifall fanden. 1705 ward er Organist an der Mariencapelle, 1707 Stadtmusikus und 1712 Capell-

meister an St. Marien zu Nürnberg, als welcher er auch am 19ten Septbr. 1745 starb.

Zeidler, Carl Sebastian, Sohn des vorhergehenden, geb. am 24sten September 1719, mußte zwar die Rechte studiren, und ward später auch Rathssecretair und Stadtsyndicus zu Nürnberg, widmete sich nebenbei aber, unter Leitung sowohl seines Vaters als des berühmten Pachelbel, auch mit Fleiß der Musik. Er ist der Verfasser der „Beiträge zur Literatur der Musik," welche nach seinem Tode von Gräber herausgegeben wurden, und einer Abhandlung „Ueber das musikal. Studium der alten Philosophen." Er starb am 15ten März 1786.

Zeit. In der Sprache der musikalischen Technik ist dieses Wort gleichbedeutend mit Takttheil (s. d. Art.), jetzt aber weniger gebräuchlich. Man bezeichnet daher mit guter und schlechter, oder schwerer und leichter Zeit den schweren und leichten Takttheil, oder Haupt- und Nebentakttheil.

Zeitgewicht, dasselbe was Taktgewicht (s. d.).

Zeitmaaß, s. Bewegung, Takt und Tempo.

Zeitmesser, s. Chronometer.

Zeitzing, Peter, auch Zeizius genannt, ein berühmter Schlesischer Orgelbauer, 1731 in Jauer geboren, starb an den Folgen einer Halsentzündung am 13ten März 1797 zu Frankenstein. Ueber 40 neue größere Werke hat er gebauet, welche seine große Geschicklichkeit in seiner Kunst bekunden; außerdem aber auch eine Menge kleinere Positive und viele alte Orgeln reparirt.

Zelenka, Johann Dismas, aus Lein in Böhmen gebürtig, zeichnete sich Anfangs nur als Violinspieler aus und fand als solcher auch eine Anstellung in der ehemaligen Königl. Polnischen Hofcapelle zu Dresden, hielt sich dann aber um 1717 eine Zeitlang zu Wien auf, und studirte unter Fux's Anweisung den Contrapunkt und die Composition, worauf er auch als Componist, besonders im Kirchenstyle, sich großen Ruhm erwarb. Seine Fugen und Chöre galten lange Zeit als Musterwerke ihrer Art. In der Breitkopf und Härtelschen Niederlage zu Leipzig befanden sich mehrere Messen, Kyrie, Salve Regina und Magnificat von seiner Composition. Seine Stelle in Dresden behielt er fortwährend, und er starb daselbst am 22sten December 1745. Lwe.

Zellbell, Ferdinand, der Herausgeber des Schwedischen Choralbuchs, war 1689 geboren, seit 1717 Musikdirektor und Organist an der Nicolaikirche zu Stockholm, und starb um 1760. Er hat auch eine Abhandlung über die Temperatur der Töne 1740 drucken lassen, und Institutionen über den Basso continuo, d. i. Generalbaß.

Zeller, C. A., geboren 1728, studirte die Musik um 1762 zu Berlin, und ward später Capelldirektor zu Neu-Strelitz, wo er 1803 an einer Brustkrankheit starb. Er componirte außer dem Monodram „Polyxena" und dem Singspiele „der ehrliche Räuber" mehrere Violin- und Claviersachen, die aber auf höheren Kunstwerth keinen Anspruch machen können. Jenes Singspiel ward 1789 zu Strelitz aufgeführt, als Z. eben die Direction der Oper dort interimistisch leitete.

Zellinger, Christian, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Director der Musik an der Cathedralkirche zu Upsala, starb 1719, und soll, nach Mattheson's Versicherung, ein sehr geschickter Mann seines Fachs

gewesen seyn. Er war auch der Lehrer von dem schwedischen Professor Erich Burman (s. d.), der ihm nachgehends im Amte folgte.

Zelo, (ital.) — Eifer; con zelo — mit Eifer; Adjectivum zeloso — eifrig, mit Anstrengung; in der Musik ziemlich dasselbe was stringendo, nur in einem weiteren Grade der Beflügelung des Tempo's. a.

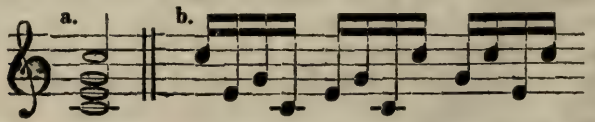
Zelter, Carl Friedrich, geboren zu Berlin am 11ten December 1758, und gestorben daselbst am 15ten Mai 1832. Das äußere Leben dieses, besonders durch sein Verhältniß zu Göthe neuerdings sehr merkwürdig gewordenen und um manche musikalische Anstalten Berlins höchst verdienstvollen Mannes war im Ganzen sehr einfach; doch ist ein Punkt in demselben, von welchem aus sich eine schnurgerade Richtungslinie durch sein gesammtes Daseyn hinzieht, und auf eine ganz eigene Art das Interesse für den Mann anregt; jene Thatsache nämlich, daß er ein eben so tüchtiger, ehrenfester Maurermeister als Musikmeister war, eben so dauerhaft und zweckmäßig und wohlgestaltet aus todten Massen, als aus lebendigen Tönen bauen und bilden konnte. Nach dem Willen seines Vaters, der jenes Handwerk trieb, mußte er dasselbe auch erlernen und treiben, nur nach einer neueren Art, wie der verständige Mann sich ausdrückte, der einsah, daß das nöthig sey in dem so sehr verschönerten Berlin, wenn die Arbeit Erfolg haben solle. Deshalb wurde ungeachtet dieser seiner Bestimmung Zelter frühzeitig zu allem nützlichen Unterrichte angehalten, mußte den ganzen Cursus auf dem Joachimthalschen Gymnasium mitmachen, und auch durch Privatunterricht noch im Zeichnen, in der Mathematik u. dgl. sich vervollkommnen. Selbst die Musik ward von seiner Erziehung nicht ausgeschlossen, und er mußte auch darin Unterricht nehmen, obschon dieselbe ihm so wenig behagte, daß Zelter später darüber scherzen konnte, daß er schon so lang denn ein Baum gewesen sey, ehe er in der Tonkunst für etwas Weiteres Sinn gehabt habe, als für einen raisonnablen Marsch oder Tanz. In seinem 17ten Jahre mußte er förmlich als Lehrling bei dem Gewerke seines Vaters eintreten. In seinem 18ten Jahre ward er schwer krank, und von der Zeit dieses körperlich und geistig überaus gereizten Zustandes an datirt sich bei ihm das Erwachen des Sinnes für Höheres und Bedeutenderes in der Musik, mit dem sich zugleich eine leidenschaftliche Liebe zu dieser verband. Wieder hergestellt, wollte er gar nicht mehr mauern, sondern nur musiciren; doch der Vater zwang ihn zu Ersterem und nahm ihm alle Musikalien weg. Unvermögend der in ihm mit so großer Heftigkeit rege gewordenen Liebe zu entsagen, sah er sich dadurch genöthigt, Musik aus sich selbst zu schöpfen, und, obschon ohne alle Nachhülfe und Kenntniß des Satzes, Allerlei zu componiren. Es entstanden heftige Auftritte daraus zwischen Vater und Sohn, Beiden das Leben oft verbitternd. Der Vater willigte unter keiner Bedingung ein, daß er das Handwerk aufgebe und Musicus werde. So glaubte der Sohn seinen Zweck auf die Weise zu erreichen, wenn er sich beeile, daß er selbstständig auftreten könne, und er trieb das Handwerk auf einmal mit solchem Fleiße und solcher Ausdauer, daß er nach wenigen Jahren schon sein Meisterstück machen, und sich (25 Jahre alt) als Meister etabliren konnte. Der Vater darüber hoch erfreut, bot ihm zu Allem willig die Hand, und der Sohn, einsehend, daß das Gewerk des Unterhalts wegen wenigstens so lange getrieben werden müsse, bis er sich zu einem tüchtigen Musiker ausgebildet habe, widmete ihm auch fortwährend allen Ernst und Fleiß. Doch lernte er dadurch allgemach auch das bürgerliche Ansehn und den sichern Erwerb schätzen, und beschloß, die Tonkunst, zwar fortwährend zu lieben und werth zu halten, doch nicht als eigentlichen Beruf, sondern nur im Verein mit diesem und nebenbei zu

treiben. Diese Festigkeit und Solidität seines Charakters blieben nun auch nicht ohne Einfluß auf seine Ansichten von der Kunst, und brachten hier mehr Klarheit, Ordnung, Umfang und Ernst zu Wege. Das bloße Geigen, Clavierharfen und Absingen, was ihm vor die Hand kam, konnte ihm nicht mehr genügen: er ahnete Höheres und Tieferes in dieser Kunst, und was er ahnete, das wollte er erkennen und sich zu eigen machen. Dazu bedurfte er Nachhülfe und suchte sie bei dem würdigen Fasch. Dieser ward sein Lehrer und Vertrauter; unter seiner Leitung bildete Zelter sich zu alle dem, was er als Tonkünstler war und leistete. Dafür unterstützte er ihn auch später in dem schwierigen Geschäfte der Direction der Singacademie. Wie nun aber Zelter jetzt sein Leben und Wirken zweigestaltig geordnet und befestigt hatte, er konnte dies um so ungestörter, da indeß sein Vater gestorben war, und so blieb es auch eine lange Reihe von Jahren. Die frühen Morgen waren den Beschäftigungen zur Förderung höherer geistiger Ausbildung überhaupt bestimmt; unter den praktischen Musikwerken studirte er vor allen die von Bach und Hasse; dann fuhr er sich selbst in dem weiten Berlin umher, die Schaar seiner meist an vielen Stellen zerstreuten Arbeiter und was sie gethan zu prüfen, das Weitere zu verordnen, und, wo es nöthig war, auch selbst gewaltig darein zu greifen; die späteren Nachmittags- und Abendstunden waren vor Allem der Tonkunst gewidmet, und was er in dieser war und geleistet, ist wahrlich nicht gering anzuschlagen. Als Tonsetzer entwickelte er vornehmlich ein großes Talent in der Liedercomposition. Allerdings schrieb er auch viele figurirte und sog. durchcomponirte Choräle, motettenartige zum Theil fugirte Psalmen, und ähnliche Gesangstücke, vier- und noch mehrstimmig; aber eine weit größere Verbreitung und Berühmtheit als alle diese Werke haben seine Lieder gewonnen. Zelter's Lieder gehören zu den auserwähltesten Kunstwerken ihrer Art, welche Deutschland besitzt; es sind ächte deutsche Lieder, werthvoll für alle Zeiten und unvergänglich. Sein Vorbild in dieser Art der Tondichtung war J. A. P. Schultze, und sein Nebenbuhler Reichardt, doch übertrifft er den Ersteren noch an Feuer, Kraft und heiterer Stimmung, und den Letzteren an Reiz und Mannigfaltigkeit der Erfindung, so wie an Fleiß der Ausführung, und beide zusammen an Originalität des Talents. Am vollkommensten gelungen sind seine humoristischen Lieder zu betrachten, wo er hinter der Maske großen, auch wohl gelehrten und schwerfälligen Ernstes vom Herzen in's Herz lacht. In dieser Gattung von Liederdichtung steht Z. einzig da. Welcher Componist hat Gleiches und zugleich mit solchem musikalischen Vollgehalt geliefert wie er, z. B. in Göthe's „Invocavit, wir rufen laut ꝛc.," in Schiller's „In seinem Löwengarten ꝛc.," in Lessing's „Sankt Paulus war ein Medicus," und vielen andern Stücken, die meistens noch nicht gedruckt sind. Zelter liebte aus mancherlei Gründen, unter denen die Verachtung des Geschmacks der Menge nicht der letzte war, das Drucken nicht sehr. In jedem andern Style der Composition war und blieb Fasch sein einziges Vorbild, namentlich im Fache der figurirten Choräle. Daß er hierin aber nicht so glücklich war wie in der Liederdichtung und namentlich der letztangeführten Gattung, mag wohl daher rühren, daß diese mehr aus der ganzen Eigenthümlichkeit seines individuellen Wesens hervorging. Es hat wohl wenige Menschen gegeben, die mit so wenig äußerm Ausdrucke so vielen innern Reichthum, mit der trockensten Ernsthaftigkeit so vielen und oft schlagenden Witz verbinden konnten als Zelter, und diese Eigenthümlichkeit seines Characters ging nun zu guter Stunde auch in seine Lieder über. Seine Verdienste um die von Fasch gegründete Singacademie, deren alleiniger Director er nach Fasch's

Tode auch wurde und trotz mancher Anfechtungen blieb, wurden auch von den höchsten Behörden selbst anerkannt, denn im Jahre 1809 ertheilte ihm der König von Preußen das Prädikat eines Professors der Tonkunst, und er wurde als solcher unter die Mitglieder der Academie der Künste und Wissenschaften aufgenommen. Neben der Singacademie stiftete er auch eine Liedertafel (s. d.), und dann war er nicht blos Componist, sondern selbst Schriftsteller über seine Kunst. Er ist Fasch's gründlichster Biograph, schrieb eine treffliche Abhandlung über J. Haydn's Werke, besonders Quartette, und lieferte manchen guten Aufsatz in die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, und andere Journale. Eine mächtig aufregende Kraft auf seinen Geist übte sein freundschaftliches Verhältniß zu Fichte und dann zu Göthe, mit welchem Letztern er den innigsten und vertrautesten Umgang pflegte. Göthe hat sich wohl gegen Niemand so offen und unumwunden ausgesprochen als gegen Zelter, und daß der jahrelange lebendige Briefwechsel zwischen Beiden veröffentlicht ward, ist daher ein trefflicher Beitrag zur Charakteristik beider Männer. Göthe hatte übrigens diese Herausgabe schon bei seinen Lebzeiten beschlossen. Die Vertraulichkeit und Innigkeit der beiden Freunde und Göthe's Liebe zu Zelter ging so weit, daß, als einer der Söhne des Letztern sich das Leben nahm, Jener ihn mit dem vertraulichen Du in dem Trostbriefe anredete. Dieser Brief ist auch wohl der schönste unter allen Briefen, die je geschrieben worden sind. Auch auf den Charakter Zelter's hatte dieser Umgang den wirksamsten Einfluß: alles Rauhe, was hie und da noch an ihm haftete, ward dadurch bedeutend gemildert, und er immer fester gemacht und beharrlicher in seinen Ansichten von der Welt und ihren Verhältnissen. Wie Göthe wollte auch Zelter seyn, und jeder Pulsschlag in Jenes Herzen tönte in seiner Brust wieder. Man darf sagen, daß mit Göthe's Hinscheiden auch der erste Schlag seiner letzten Lebensstunde schlug. Wie Göthe den Tod seines einzigen Sohnes einst ertrug, wollte auch Zelter den Verlust dieses treuesten Freundes tragen: von aller Welt zog er sich zurück; aber wie Göthe auch durch den innern Kampf sich aufrieb, so warf auch Z. der Schmerz, den er äußerlich zu ertragen sich abmühete, darnieder. Er wankte einige Wochen um das Grab herum, bis er selbst hineinstürzte. Seine Beerdigung war die ehrenvollste und glänzendste, wie sie nur einem Manne seines Standes und seines Treibens zu Theil werden konnte. Selbst die Minister und der Fürst Radzivil, Deputirte der Universität und anderer Gesellschaftsclassen, waren in dem Gefolge. Die Singacademie führte Bach's Passion auf. Die letzten Jahre seines Lebens hatte er die Beschäftigung mit seinem Gewerke ganz aufgegeben und lediglich der Kunst gelebt. Er war zweimal verheirathet, das zweite Mal mit der talent- und seelenvollsten Sängerin unter den Liebhaberinnen der Singacademie, einer gebornen Pappritz, Juliane mit Vornamen, die 1765 geboren war, von Zelter selbst im Gesange gebildet wurde, aber auch schon am 16ten März 1806 starb. Nachgehends verheirathete sich Z. nicht wieder. Er hatte eilf Kinder; diese zu erziehen, war ein strenges Hausregiment oft nothwendig, und er führte solches auch mit beispielloser Festigkeit. Sein Wille war beharrlich in allen Dingen, und wankte nicht selbst unter den härtesten Prüfungen und bittersten Erfahrungen. In seinen jüngeren Jahren war Zelter auch ein tüchtiger Baßsänger, und wie sehr seine hohen Ansichten und tiefen Grundsätze Anklang und Beifall fanden, beweist auch der Umstand, daß er einmal den besonderen Auftrag erhielt, nach Königsberg zu gehen, und dort die Kirchenmusik zu organisiren, welches Geschäft er denn auch zur vollen Zufriedenheit der Behörde und seines Königs vollbrachte.

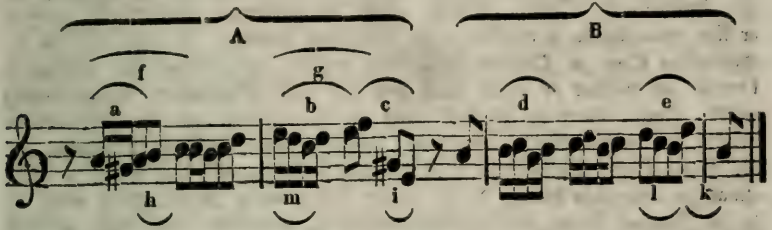
Zeno, Apostolo, berühmt als musikalischer Dichter, geboren am 11ten December 1668 zu Venedig, erhielt eine sorgfältige Erziehung, die seinen aufgeweckten und regen Geist früh mit Kenntnissen bereicherte. Seine erste Berühmtheit aber sollte er der Poesie verdanken. Der Erfolg seiner Melodramen, einer damals sehr beliebten, aber auch sehr gemißbrauchten Dichtungsart, war eben so glänzend als verdient. Von mehreren Seiten ward ihm die Stelle eines „Theaterdichters angetragen, er zog es aber vor, in seinem Vaterlande zu bleiben, und gründete die Zeitschrift „Giornale de' letterati d'Italia." Als 1715 seine Gattin, mit welcher er nicht ganz glücklich gelebt hatte, gestorben war, ging er auf die Einladung Carls VI. als Hofdichter nach Wien. Auf der Reise dahin brach er das Bein. Dadurch und durch manche andere Umstände war der erste Aufenthalt in Wien nicht angenehm für ihn; indeß änderte sich bald seine Lage und er fühlte sich durch die persönliche Auszeichnung des Kaisers höchst glücklich. Auch der Beifall, den er ärndtete, stieg mit jedem neuen Drama, und er ward überdies zum Kaiserlichen Historiographen ernannt. 1729 legte er diese Aemter nieder, um nach Venedig zurückzukehren. Der Kaiser, der ihn als Freund liebte, sicherte ihm einen lebenslänglichen Gehalt, gegen die einzige Bedingung, alle Jahre ein neues Melodram einzuschicken. Er lebte nun in Venedig noch bis zum 11ten November 1750. Um die musikalische Poesie der Italiener hat Z. große Verdienste; namentlich hat er der italienischen Oper durch seine Melodramen, zu welchen er große und glänzende Gegenstände wählte, eine regelmäßige Gestalt gegeben; ein Verdienst, das selbst Metastasio ihm zuerkannte. Seine Verse sind so musikalisch gehalten, daß Viele sie in dieser Beziehung noch vor denen des Metastasio schätzen. Was Z. als Bibliograph und Historiker leistete, gehört nicht hieher.

Zergliederung. Im Allgemeinen heißt zergliedern, ein Ganzes in seine einzelnen Theile zerlegen. In dem Sinne kommt das Wort Zergliederung nun auch in der Musik, und zwar als technischer Kunstausdruck, jedoch in mehrfacher besonderer Beziehung vor; zunächst in der Kritik, wo man die specielle Betrachtung der einzelnen Sätze, aus welchen ein Tonstück besteht, entweder nun in Rücksicht auf ihren poetischen Inhalt, oder auf ihre Form, ihre Harmonie ꝛc., darunter versteht, um nach der Beschaffenheit des Einzelnen dann ein Urtheil über das Ganze zu fällen. Diese Art der Zergliederung heißt auch wohl Analyse eines Tonstücks. S. Kritik. Dann bedient man sich des Ausdrucks Zergliederung als eines besonderen Kunstworts auch bei der Bearbeitung eines Tonstücks, und versteht darunter das Verfahren, wenn ein Theil eines solchen melodischen Satzes, der zwar an sich selbst einen vollständigen Sinn bezeichnet, durch Versetzungen, andere Wendungen und dergl. Hülfsmittel mehr aber erweitert, und dadurch dem ganzen melodischen Theile mehr Bestimmtheit seines Inhalts ertheilt wird. Drittens nennt man Zergliederung und insbesondere zwar Zergliederung der Accorde die Zerlegung einer Harmonie in ihre einzelnen Theile, d. h. daß man die Töne, aus welchen ein Accord besteht, nicht auf einmal und zu gleicher Zeit, sondern nach einander erklingen läßt. Unter b ist der Accord von a zergliedert:



Solche Zergliederung kann auf die mannigfaltigste Weise geschehen, und

auf ihr beruht eigentlich auch alle Verzierung und Ausarbeitung eines Tonstücks. — Zergliederung des Fugenthemas insbesondere, heißt die Zerlegung eines Fugenthemas in die einzelnen in ihm enthaltenen Sätze, Klauseln und Motive, um diese einzelnen Theile in den Zwischen- und Gegensätzen für sich durchzuarbeiten. Die Zergliederung kann, wie man schon hieraus sieht, mehr oder weniger in das Einzelne gehen. Dieses Bach'sche Thema z. B.



wäre schon zergliedert, wenn man es in seinen Vorder- und Nachsatz (A und B) zerlegte. Dann fänden sich größere Motive (f, g, e) die wieder kleinere enthielten (z. B. f das Motiv a, g das Motiv b) oder andre nicht weiter zertheilte (z. B. c, d, e). Nun aber könnte man auch ganz anders zergliedern und dadurch die Motive h (verkehrt in l) m, i, k finden. So bietet der richtige Begriff von Motiv (vergl. A. B. Marx Compositionslehre, Th. I. S. 26. 46) in jedem Fugenthema reichen, meist unerschöpflichen Stoff für die weiteste Ausführung. N und ABM.

Zerstreute Harmonie, s. Harmonie.

Zethrin, Michael, zu seiner Zeit geachteter schwedischer Tonkünstler, war Anfangs College an der großen Königl. Schule zu Stockholm, ward dann 1694 Conrector an derselben, hierauf Organist an der Ritterholmskirche und Mitglied der Königl. Capelle, und 1728 endlich Rector jener Schule, als welcher er 1731 starb. Compositionen oder andere musikalische Werke sind nicht mehr von ihm bekannt.

Zeutschner, Tobias, geboren zu Neurode in der Grafschaft Glatz, war der Sohn eines Tuchmachers, der durch die Unruhen des dreißigjährigen Krieges gezwungen wurde, sein Vaterland zu verlassen, und mit seinem noch sehr jungen Sohne nach Bernstadt zu flüchten. Hier entwickelte sich in dem Knaben ein glückliches Musiktalent, das auszubilden dann der Vater alle Sorge trug. 21 Jahr alt, erhielt er den Organistendienst und die Würde eines Rathsmannes in Oels. Am 4ten Mai 1649 wurde er Organist an St. Bernhardin in Breslau, am 24sten Februar 1654 zur Würde eines öffentlichen Kaiserl. Notars erhoben, und am 8ten October 1655 Organist bei St. Maria Magdalena in Breslau, als welcher er am 15ten September 1675 starb. Man hat von seiner Composition noch den Choral „Wie bist Du, Seele, in mir gar so betrübt;" das Passionslied „O Trauerstund o stockdick finstrer Tag;" das Bußlied „Ach Herr, ach Herr, meiner schone;" eine „Musikalische Kirch- und Hausfreude" für 1—6 Stimmen mit Instrumentalbegleitung (Leipzig 1661), und ein einstimmiges Neujahrslied.

Zezi, Alfonso, einer der ausgezeichneteren Baßsänger jetziger Zeit, mit klarem und äußerst biegsamem, auch umfangreichem Organe, ward 1790 zu Mailand geboren, und machte im dasigen Conservatorium auch seine erste Schule. Nachgehends wandte er sich nach Florenz, um des berühmten Singlehrers Tachinardi Unterricht noch zu genießen. Im Jahre 1814 trat er zum erstenmal öffentlich auf, und zwar zu Mailand. Der Versuch hatte

gute Folgen, und durch fortgesetzte Studien, in Verbindung mit herrlichen Naturanlagen und künstlerischen Mitteln, erwarb er sich bis 1818 schon eine bedeutende Celebrität in seinem Vaterlande. Er machte Reisen nach Neapel, Florenz, Genua und Venedig, ward überall mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen, und kam endlich nach Deutschland, wodurch sein Ruf auch bis in's Ausland sich verbreitete. In Dresden angelangt, erhielt er daselbst ein dauerndes Engagement als erster Bassist bei der ehemaligen italienischen Oper. Durch einen mehrjährigen Aufenthalt erwarb er sich hinreichende Fertigkeit in der deutschen Sprache, so daß er, als die italienische Oper zu Dresden aufgehoben wurde, zu der deutschen übergehen konnte, an welcher er denn auch noch jetzt mit rühmlichster Auszeichnung wirkt. Zezi's Vortrag ist edel, und durchaus nicht auf die gewöhnliche neuere italienische Weise überladen, sondern streng in den Schranken der Kunst gehalten. Seine Stimme ist voll und wohlklingend, und wenn ihr noch etwas zu wünschen bliebe, so ist es ein wenig mehr Kraft; doch weiß er diesen Mangel durch eine bewundernswerthe Fertigkeit und einen wirklich musikalischen Gehalt seines Vortrags zu ersetzen. Bei der jetzt herrschenden Sparsamkeit guter Sänger sind wenige Bassisten, die im Ganzen unbedingt über ihn zu stellen wären. st.

Ziani, Don Pietro Andrea, Venetianischer Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, war Canonikus regularis der Congregation von Latwan, dann Capellmeister an der St. Marcuskirche zu Venedig, als welcher er auch jenes einst so sehr berühmte Werk: „Sacrae laudes complectentes tertiam Missam Psalmosque dominicales 5 vocib. et 2 Inst. partim necessariis et partim ad libit. decantandae" componirte, und ward endlich von der Kaiserin Eleonora als Kaiserl. Hofcapellmeister nach Wien berufen, wo er um 1670 starb. Weit thätiger denn in der Kirchencomposition war er im dramatischen Style. Er schrieb eine Menge Opern, welche theils in Venedig, theils in Wien zur Aufführung kamen. Jetzt können davon noch folgende genannt werden: „la Gueriera spartana," „Eupatra," „le Fortune di Rodope e di Dalmira," „l'Incostanza trionfante," „Antigona delusa da Alceste," „Annibale in Capua," „Gli Scherzi di fortuna," „le Lagrime della Vergine," „le Fatiche d'ercole," „Amor Guerriero," „Alciade," „Semiramide," „Eraclio," „Attila" und „Candaule." Auch sieben Sonaten-Werke, welche gedruckt wurden, existiren noch von ihm; aber von seinen Messen scheint keine mehr vorhanden zu seyn.

Ziani, Marco Antonio, naher Verwandter von dem Vorhergehenden, und auch dessen Nachfolger im Capellmeisteramte zu Wien, lebte vorher aber ebenfalls in Venedig und mit dem Rufe eines der ausgezeichneteren dramatischen Componisten. Man kennt von seinen Opern, wenigstens dem Namen nach, noch: „Alessandro magno in Sidone," „La Ninfa bizarra," „Alcibiade," „Damira placata," „La Virtu sublimata dal Grande," „Tullo Ostilio," „Inganno regnante," „Il gran Tamerlano," „Creonte," „Falsirena." „Amante Eroe," „Marte deluso," „La Virtu trionfante dell' amore e dell' odio," „Rosalinda," „Amor figlio del merito," „la Moglie nemica," „la Finta Pazzia d'Ulisse," „Domicio," „Costanza in Trionfo," „Eumene," „Odoardo," „il Giudizio di Salomone," „Egisto re di Cipro," „Amori tra gli odi," „il Theodosio," „Duello d'amore e di vendetta," „Gordiano Pio," „Il Meleagro," „Temistocle," „Romolo," „Esopo," „Alboino," „Chelonida," und das Oratorium „Gesu flagellato." Seine höchste Blüthezeit fällt in die Jahre von ohngefähr 1680 bis 1710. Er starb zu Wien gegen 1720. Auch

für Instrumente setzte er Manches, und zu Amsterdam sind ein halbes Dutzend Violintrio's von ihm gedruckt worden.

Zibulka, s. Cibulka.

Zicka, s. Zyka.

Ziegler, Johann Andreas, Clavierinstrumentenmacher zu Weimar, geboren daselbst 1658 und gestorben am 20sten September 1737, war Anfangs auch Orgelbauer, half aber nur die Domorgel in Erfurt und die Stadtorgel in Weimar erbauen, und beschränkte dann seine Thätigkeit lediglich auf die Verfertigung von Clavierinstrumenten. Seine Clavichords, Flügel und Claviciterien waren bis in die Mitte des vorigen Jahrhunders noch sehr geschätzt.

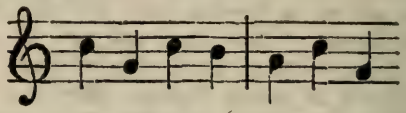
Ziegler, Johann Gotthilf, vormaliger Musikdirector und Organist an der St. Ulrichkirche, auch Musicus ordinarius an dem Königl. Pädagogium zu Halle, war geboren zu Dresden 1688, und ein Schüler von Pezold, Zachau, Bach und Theile. Schon als Knabe von 10 Jahren konnte er interimistisch einen Organistendienst zu Dresden versehen. In Halle stand er vornehmlich als Lehrer in großem Ansehen. Wer in der Gegend damals gründlich in der Musik unterrichtet seyn wollte, drängte sich zu ihm. So kam es, daß ziemlich seine ganze Zeit mit Information ausgefüllt war. Doch erwarb er sich auch als Componist und Schriftsteller einen berühmten Namen. Er schrieb zwei volle Jahrgänge Evangelien und einen Jahrgang Episteln; dann eine Generalbaßlehre, und eine Abhandlung über den Vortrag. Die Anstellung in Halle erhielt er 1716, und er starb daselbst gegen 1750. Bach schätzte unsern Ziegler so sehr, daß er selbst sich dessen Bild verfertigen ließ.

Ziegler, Christian Gottlieb, berühmter Tonkünstler seiner Zeit, zuletzt Organist an der Hauptkirche zu Quedlinburg, geboren am 15ten März 1702 zu Pulßnitz in der Oberlausitz, wo sein Vater, ein Bruder von obigem Johann Gotthilf Z., Organist und dritter Schulcollege war. Von diesem erhielt er auch den ersten Unterricht in der Musik; 1715 aber kam er auf das Waisenhaus in Halle, und hier ward nun sein oben angeführter Onkel sein fernerer Lehrer, unter dessen Leitung er große Fortschritte in der Kunst machte. Von 1720 bis 1723 studirte er Theologie zu Halle; doch trieb er daneben auch die Musik mit vielem Fleiße fort, und war eins der tüchtigsten Mitglieder des damaligen musikalischen Collegiums daselbst. Für dieses componirte er auch mehrere Ouverturen, Cantaten, Concerte, Trio's u. dgl. Sachen mehr. Nach vollendetem academischen Cursus hielt er sich längere Zeit zu Dresden auf, und genoß hier den Umgang Heinichen's, Petzold's, Pisendel's und Weiß's, was sehr fördernd auf seine künstlerische Bildung wirken mußte. Von Dresden ging er wieder nach Halle und studirte die Rechte, ward 1727 aber als Hoforganist nach Quedlinburg berufen, und 1730 als solcher an die Hauptkirche daselbst versetzt. Eine Generalbaßlehre, welche er verfaßte, ist Manuscript geblieben.

Zielche, Hans Heinrich, einer der ausgezeichneteren Flötisten des vorigen Jahrhunderts, war Königlich Dänischer Cammermusikus und zugleich Hoforganist zu Copenhagen, wo er um 1796 starb. Er schrieb eine Menge Solo's und Quartette für die Flöte, die in mehreren Sammlungen auch nachgehends gedruckt wurden. 1786 war auch er Mitglied der Commission, welche, unter Naumanns Vorstand, die Königl. Capelle zu Copenhagen neu reguliren mußte: kein geringer Beweis von dem großen Ansehn, in welchem er zu Copenhagen stand. Aus seiner Lebensgeschichte ist Nichts bekannt.

Ziffer, über dem Basse, s. **Bezifferung**; über den Noten überhaupt werden die Ziffern auch zur Bezeichnung der Applicatur gebraucht, und über ganzen Notengruppen zur Bezeichnung der Figur, welche eine solche Notengruppe bildet, als Triolen, Quintolen ꝛc.

Zifferschrift, oder **Ziffermethode**, auch **Ziffernote**, die Methode, die Töne und Tonverhältnisse durch Ziffern zu bezeichnen, so daß der erste Ton einer Leiter durch eine 1, der zweite durch eine 2 u. s. w. angedeutet wird; 1 — 3 — 5 z. B. ist nach dieser Methode also gleich dem Dreiklange, steht das Tonstück in C-dur c — e — g, steht es in D-dur d — fis — a u. s. w. Die Tonart der Melodie wird zu Anfange angedeutet, und dann beziehen sich die Ziffern, welche sämmtlich auf einer Linie stehen, auf die Intervalle der Leiter dieser Tonart. Wenn z. B. eine Melodie in C-dur folgenden Gang hat:



u. s. w.

so werden diese Töne in der Ziffernschrift auf folgende Weise bezeichnet:

—8—5—8—7—|—6—8—4—

Nur können durch solche Zahlen an sich aber nicht die ungleichen Stufen der chromatischen Leiter, auch nicht die Dauer des Tones, ferner nicht die Tonart und manche andere Dinge genau bezeichnet werden, und so sind verschiedene Ziffermethoden entstanden, unter welchen jedenfalls die den Vorzug verdienen, weil sie die vollkommensten und ausreichendsten sind, die stets in Gemeinschaft mit der Notenschrift erscheinen, und keinen anderen Zweck haben, als die Kenntniß der Notennamen und der mancherlei Tonleitern überflüssig zu machen. Die Ziffermethode überhaupt soll nämlich eine größere Einfachheit in der Musikschrift herbeiführen; indessen wie man sie auch gestalten mag, ob in Gemeinschaft mit der gewöhnlichen Notenschrift oder als vollkommen selbstständig, immer ist sie höchstens bei den allerersten Anfängen in der Musik anwendbar, zur Bezeichnung ganz einfacher Melodien und Harmonien, und wenn sie auch bisher nur in den öffentlichen Schulen beim Unterrichte im Choralgesange Anwendung fand, so möchten wir doch behaupten, daß der Zweck, welcher hier durch sie erreicht wird, eben so schnell auch und weit vollkommener erreicht werden kann durch bloße Noten. Rousseau schon kam auf die Idee, Noten durch Ziffern darzustellen, um ihren Abstand, ihr Intervallenverhältniß zu einander leichter anschaulich zu machen; allein er erkannte eben so bald auch die Unzulänglichkeit dieser Methode, und verfolgte die Idee nicht weiter, die er nur einmal so oberflächlich dem fremden Nachdenken vorwarf. Nachgehends war Pestalozzi besonders bemüht, die Einführung der Ziffernmethode allgemeiner und mit Erfolg zu betreiben. Man muß das Verhältniß der Schweizerschulen, auf welche Pestalozzi vorzugsweise zu wirken hatte, genau kennen, um seine Beharrlichkeit in diesem Unternehmen zu begreifen. Aber Pestalozzi ging ungeachtet seiner geringen musikalischen Bildung doch nie so weit, daß er die Ziffermethode ganz von dem Notensysteme trennen wollte, wie neuerdings einige Denker über diesen Gegenstand versucht haben, als der Pfarrer Klett, der ein eigenes Büchelchen darüber herausgab. Das Resultat alles Bestrebens, unsere Tonschrift auf solche Weise zu vereinfachen, wird stets ein unglückliches seyn. Es ließe sich allenfalls auch der Grundsatz aufstellen, daß unsere Tonschrift für den ungeheueren Reichthum des Ausdrucks, den die Musik

als Sprache der Seele und des Herzens besitzt und besitzen muß, schon so einfach und fast zu einfach ist, als daß sie noch mehr vereinfacht werden könnte, denn sollen die Mängel, an denen sie offenbar noch leidet, ersetzt werden, so kann es nur geschehen durch noch größere Erweiterung ihrer Mannigfaltigkeit, aber nicht durch noch größere Beschränkung, die als entgegengesetztes Mittel auch nur das Entgegengesetzte wirken muß: jene Mängel noch fühlbarer und an Zahl ungleich größer machen. Dr. Sch.

Zimbel, s. Cymbel.

Zimbelregal, s. Cymbelregal.

Zimbar, Madame Auguste, Tochter des berühmten Georg Benda, war eine ausgezeichnete Sängerin. Sie betrat zum erstenmale das Theater im Jahr 1776 zu Gotha; nachgehends erhielt sie ein dauerndes Engagement zu Hamburg, wo sie sich um 1783 mit dem Schauspieler Zimbar verheirathete, unter welchem Namen sie denn auch besonders bekannt und berühmt in der Theaterwelt wurde. 1785 verband sie sich, nebst ihrem Gatten, zu Prag mit der zweiten Bondinischen Gesellschaft. Im Jahre 1794 nahm sie ein Engagement zu Breslau an, und sie scheint damals schon Wittwe gewesen zu seyn; jedenfalls war sie es 1795, und 1797 verheirathete sie sich zum zweitenmale mit dem Schauspieler Blanchard zu Breslau. Sie blieb fortwährend in Breslau, und beschloß daselbst auch im Jahre 1810 ihr Leben. 20.

Zimmermann, Anton, fleißiger Instrumentalcomponist des vorigen Jahrhunderts, war Capellmeister des Fürsten Bathiany und Organist an der Domkirche zu Preßburg, und geboren 1741, starb aber schon, gerade 40 Jahre alt, am 8ten October 1781. Besonders viele Duo's und Quartette schrieb er für die Violine; dann Sonaten, Concerte und andere Sachen für das Clavier; das Melodram „Andromeda und Perseus", und die einst viel beliebte Operette „Narcisse und Pierre"; für Orchester gegen anderthalb Dutzend Sinfonien, Notturno's, Sextette; ein Dutzend Quintette für drei Violinen, Alt und Violoncell, und eben so viele für 2 Violinen, Flöte, Alt und Violoncell, und dergl. m. Gedruckt sind von allen diesen Werken verhältnißmäßig nur wenige, so gerne auch um ihres gefälligen Satzes und ihrer angenehmen Melodien willen sie gespielt wurden.

Zingarelli, Nicolo, Director des Conservatoriums der Musik zu Neapel, der letzte Sprößling jener alten ächten Neapolitanischen Kunstschule, in welcher die erhabenen Lehrsätze und der große Geist eines Scarlatti noch durch Durante und andere Meister festgehalten wurde, und somit einer der gediegensten neueren italienischen Operncomponisten, der übrigens auch in anderen Stylen sich sehr thätig bezeigte, war zu Rom am 4ten April 1752 geboren, und verlor bereits in seinem 7ten Lebensjahre seinen Vater. Mit einem ausgezeichneten musikalischen Talente ausgerüstet, ward er hierauf in das Conservatorium der Musik zu Loreto geschickt, wo er unter Anderen mit Cimarosa und Giordanello gemeinschaftlich seine Studien der Composition unter Fenaroli machte. Um sich jedoch mehr theoretisch auszubilden, nahm er nachgehends auch noch Unterricht bei dem Abbate Speranza. Als er das Conservatorium verließ, erhielt er die Capellmeisterstelle zu Torre dell' Annunziata. Im Jahre 1781 componirte er für das Theater S. Carlo in Neapel die Oper „Montezuma", welche unter Anderen auch des großen Haydn Beifall hatte. Sie allein brachte ihm daher schon einen bedeutenden Ruf. 1785 ließ er dann im Theater alla Scala zu Mailand die Oper „Alzinda" aufführen, die, in einem leichten Style geschrieben, ein noch größeres Glück machte, und ihn zu der Composition von „Il Telemaco" u. „Il Rici-

mero" veranlaßte. Von dieser Zeit an schrieb er für ziemlich alle italienische Bühnen, vorzüglich aber für Mailand und Venedig. Im Jahre 1787 erschien seine „Ifigenia in Aulide". 1789 machte er eine Reise nach Paris, um die erste Aufführung seiner Oper „Antigone" (von Marmontel gedichtet) zu leiten, welche aber wegen der damaligen politischen Unruhen nur zwei Vorstellungen erlebte. 1791 lieferte er „la morte di Cesare"; 1792 „il Pirro" und die Buffa „il mercato di Monfregosa"; 1793 „la Secchia rapita"; von 1794 bis 1796 den „Conte di Saldagna", „Apelle e Campaspe", „Annibale" und die berühmteste aller seiner Opern „Romeo e Giulietta", aus welcher die herrliche Arie „Ombra adorata aspetta" durch Crescentini's Vortrag einen fast noch weiteren als europäischen Ruf erlangt hat. Im Jahre 1798 schrieb er „Meleagro"; 1799 „il rittrato"; 1800 die Oratorien „La distruzione di Gerusalemme", und „il trionfo di Davidde"; 1801 „Clitennestra"; 1803 „Ines de Castro" und „il bevitore fortunato", und 1805 „l'Oracola de Sanniti". Außer diesen Werken componirte er auch mehrere Stanzen des 15ten Gesanges aus Tasso's „befreitem Jerusalem", den Monolog „Ero", dann „Saul", eine italienische Paraphrase des „Stabat mater", die Episode des Ugolino aus Dante's „Hölle" (33ter Gesang) für mehrstimmigen Chor, welche er 1808 dem Conservatorium der Musik zu Paris zur Beurtheilung einsandte, und viele Kirchenmusiken. Die Italiener schreiben Zingarelli auch die österreichische Nationalhymne „Gott erhalte unsern Kaiser" zu, welche ihm aber Wiener Blätter streitig machen und Haydn's Recht auf dieses Tonstück vertreten. Es entspann sich darüber eine weitläuftige Polemik zwischen dem Mailänder „theatralischen Cosmorama" und dem Wiener „Wanderer", und jenes ließ einmal folgendes Titelblatt abdrucken: „Gott erhalte Franz den Kaiser! „Dio Salvi l'Imperatore Francesco! inno patriotico degli Austriaci, trasportato in lingua italiana da Giuseppe de Garpani, nobile Milanese, P. A. e posto in Musica dal. Sig. Nicolo Zingarelli a Vienna, presso Artaria e Comp.", und bemerkte dazu: „Nach diesem authentischen Aktenstücke, welches wir zu unserer Rechtfertigung in Händen haben, fügen wir nur noch zu, daß diese Hymne für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Violinen, Viola und Baß componirt wurde." Gerber giebt das Jahr 1798 als das der Entstehung der Hymne an. Das Mailänder Cosmorama hätte noch besser gethan, wenn es wenigstens die Melodie jener Composition nach ihrem Titelblatte auch hätte abdrucken lassen, um zu beweisen, daß diese Melodie von Z. auch dieselbe ist, welche der Oesterreicher als seine liebste Nationalmelodie singt. Der Charakter von Z's Musik ist, wie der seinige war, größtentheils ernst, weshalb auch seine komischen Opern die schwächsten seiner Werke sind. Carpani sagt von ihm: „die Lesung einer Stelle aus einem lateinischen Classiker ist Z. nothwendig, um einen Akt des „Pirro" oder „Romeo" zu improvisiren und dann in weniger als 24 Stunden auszuführen". Nach Guglielmi's Tode 1806 wurde Z. als Director der Vaticanischen Capelle nach Rom berufen, 1811 aber von Napoleon nach Paris eingeladen oder vielmehr gefordert, weil er sich geweigert hatte, ein Te Deum auf die Geburt des Königs von Rom aufzuführen. Z. wurde dem Kaiser vorgestellt, dessen Lieblingscomponist er nächst Paisiello war, und von ihm höher geschätzt wurde als selbst der geniale Cherubini. Napoleon nahm daher auch jetzt ein Exemplar der Partitur der Oper „Romeo e Giulietta" freundlich von ihm an, und das machte so tiefen Eindruck auf den Künstler, daß er von der Zeit an große Ergebenheit für die Familie Bonaparte bewies, und zur Zeit der Regierung Murat's einer der wärmsten Anhänger

derselben war. Er componirte auch auf Murats Tod eine Cantate, deren Exemplare aber nachgehends durch die neapolitanische Polizei weggenommen wurden. Zu Paris schrieb Z. eine Messe, und wurde im folgenden Jahre zu Rom zum Director eines Conservatoriums der Musik ernannt, welches man begründen wollte; statt dessen wurde er Capellmeister an der St. Peterskirche, mußte aber schon 1813 auf Napoleons Befehl Rom verlassen und sich als Director des neu errichteten Conservatoriums nach Neapel begeben. Seit dieser Zeit widmete er sich fast ausschließlich der Kirchenmusik und führte ein wahres Mönchsleben, welches, nachdem die Zeitschriften ihn schon zum öfteren todt gesagt hatten, erst am 5ten Mai 1837 endigte: zu spät für seinen Ruhm und sein Glück, denn er hatte den schmerzlichsten Leidenskelch zu leeren, der je einem Künstler auf Erden gereicht werden kann — er hatte sich selbst überlebt, denn obschon Zingarelli weit tiefer in das Wesen des Gesanges eingedrungen war als alle seine jüngeren Landsleute, die sich als dramatische und überhaupt Gesangs-Componisten hervorgethan haben und noch hervorthun, und obschon solide Sänger seine Werke noch immer sehr schätzen, und besonders ihres tiefen Ausdrucks wegen sie noch immer mitunter gern vortragen, haben sie doch dem Wechsel des allgemeinen Kunstgeschmacks nicht widerstehen können. Z. mußte eine seiner Opern nach der anderen, zuletzt sogar seinen vielgeliebten „Romeo", von den italienischen Repertoiren ganz verschwinden und neue Namen und neuen Ruhm dort mit eigenen Augen erstehen sehen, die selbst das Andenken seiner Werke zu vernichten drohten. Von allen Heroen der neueren italienischen Musik war es vorzüglich Rossini, dessen ihm unerklärbare Triumphe den alten Künstler tief kränkten, und seine größte Qual war es, von dem Ruhme des Pesareser selbst bis in sein eigenes Conservatorium verfolgt zu werden, da alle seine Schüler, trotz alles Ankämpfens dagegen, jenen Mann des Glücks sich zum Vorbilde wählten, und Nichts als Rossini'sche Werke liefern wollten. Ein Strahl des Trostes für ihn war es, als sein Zögling Bellini seine glänzende Laufbahn begann, und man glaubte, daß sein Talent Rossini's Glanz verdunkeln oder doch noch überstrahlen werde. „Geh' hin, mein Sohn", sagte der Greis zu ihm, als Bellini Neapel verlassen wollte, „Du wirst mich rächen"; aber wir wissen, wie die Dinge gekommen sind: die Rache, so schwachen Händen anvertraut, verunglückte ihm, da er kurze Zeit nachher eine Todtenmesse für seinen geliebten Schüler halten mußte. Außer Bellini trug Zingarelli's Lehre zur Bildung der vorzüglichsten Stützsäulen der heutigen italienischen dramatischen Musik bei. Lablache, Tamburini, Duprez, Mercadante, Donizetti, Costa und di Mainville-Fodor sind sämmtlich Schüler von Z., oder hat er mehr oder weniger doch zu ihrer Bildung beigetragen. Das Requiem, welches zu seiner Todtenfeier aufgeführt wurde, war von ihm selbst zu diesem Behufe gesetzt, und Viele behaupten, daß es wirklich auch seine jüngste Composition sey, also im wahren Sinne des Worts sein Schwanengesang.

Zink, Conrector in Hessen-Homburg, s. Cölestine.

Zink, Benedict Friedrich, zuletzt Herzogl. Schwerinischer Hofmusikus zu Ludwigslust, geboren zu Husum im Holstein'schen am 23ten Mai 1743, war in seiner Jugend taub, und es konnte also durchaus nicht daran gedacht werden, ihn für die Kunst zu erziehen, obschon sein Vater Stadtmusikus in Husum war. Indeß erhielt er später, und zwar auf eine höchst merkwürdige Weise sein Gehör wieder. Einer seiner Verwandten giebt ihm einmal im Wirthshause aus Unvorsichtigkeit zu viel Wein zu trinken; der Knabe bekömmt einen gewaltigen Rausch, den er erst nach 24 Stunden ausgeschlafen

hat; als man ihn dann zum Essen holen will — kann er vollkommen gut hören. Nun zeigte sich bald auch ein großes musikalisches Talent bei ihm, und der Vater ließ sich dessen Ausbildung sehr angelegen seyn; er ward ein braver Violin-, Clavier- und Orgelspieler. Im Jahre 1764 lebte er eine Zeitlang in Christiania, wo er sich sehr viel Verdienste um die Förderung der Musik erwarb. 1767 trat er in Herzogl. Schwerinische Dienste. Von Ludwigslust machte er später mehrere Kunstreisen durch Deutschland, und endlich nach London, die zur Verbreitung seines Rufs beitrugen. Der Hamburger Bach schätzte ihn sehr; von ihm auch scheint er Unterricht in der Composition empfangen zu haben. Er schrieb mehrere Sinfonien und Clavierſachen, die zu seiner Zeit gerne gespielt wurden; auch für Flöte und andere Blasinstrumente hat er Einiges gesetzt. Er starb zu Ludwigslust am 23ten Juni 1801. 6.

Zink, Hartnack Otto Conrad, Bruder des vorhergehenden, geboren 1745, ward ebenfalls zunächst von seinem Vater unterrichtet, und zwar auf mehreren Instrumenten, kam dann aber nach Hamburg, wo er sich durch den Umgang mit den ausgezeichnetsten Virtuosen, Sängern und Componisten eine umfassende künstlerische Bildung erwarb. Sein Hauptinstrument war die Flöte, und 1780 auch erhielt er eine Stelle als erster Flötist und Cammermusikus in der Herzogl. Schwerinischen Capelle zu Ludwigslust. Er studirte hier noch die Werke Bachs, Kirnbergers und Marpurgs, und setzte Mancherlei, theils für seine Instrumente, Flöte und Clavier, theils für den Gesang, was den Beifall der Kenner wie der Laien erhielt. 1786 machte er eine Reise nach Copenhagen, und der Beifall, welchen er als Virtuose auf der Flöte und dem Claviere wie durch seine Compositionen erhielt, brachte ihm nach 2 Jahren dort eine Anstellung als erster Accompagnist und Gesangslehrer in der Königl. Capelle. Von einem regen Eifer für alles Gute und Schöne in der Kunst beseelt, gründete er 1800 auch eine Singacademie zu Copenhagen, nach Art der Faschi'schen zu Berlin. Von seinen Compositionen erschienen mehrere Sonaten für Clavier und Flöte, mehrere Hefte verschiedener Gesänge, einige Duette für die Flöte, Variationen und eine Sinfonie für verschiedene Instrumente. Z. starb zu Copenhagen 1812 als ein allgemein geachteter Künstler.

Zinken, ital. Cornetto, lat. Lituus, ein jetzt ziemlich ganz außer Gebrauch gekommenes Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern, höchstens daß es der eine oder andere Stadtmusikant oder nach ihm sogenannte Zinkenist einer alten Sitte getreu noch bei dem Thurmblasen (Abblasen) anwendet. Es ist unstreitig eines der ältesten unter den jetzt noch bekannten Blasinstrumenten, namentlich mit Tonlöchern. Wahrscheinlich war der Zinken das Keren der alten Hebräer. Ein solch' hohes Alter läßt sich auch aus der Schwerfälligkeit der Behandlung des Instruments vermuthen, d. h. Schwerfälligkeit in der Intonation. Man hat es in zweierlei Form, entweder ganz gerade oder etwas gebogen. In beiden Fällen ist es ohngefähr 2' lang, und läuft von unten nach oben etwas verjüngt zu. Unten hat es, ähnlich der Clarinette, einen kleinen Schalltrichter. Auf der oberen Seite der Röhre befinden sich 6 Tönlöcher für die mittleren Finger der beiden Hände, und auf der unteren Seite derselben hat es ein Tonloch für den Daumen der linken Hand. Angeblasen wird es mittelst eines Mundstücks, das dem der Trompete sehr ähnlich ist, aber ein noch engeres Loch hat. Dieses Mundstück ist entweder von Holz und in dem Falle gleich an die Röhre angedreht, oder ist es von Messing, und wird dann in die Röhre gesteckt. Der Umfang des Instruments ist vom kleinen a bis zum dreigestr. e die ganze chroma-

tische Leiter hindurch. Der Ton selbst ist schreiend und sehr durchdringend. Man hatte sonst auch Zinken von noch kleinerer Dimension, die Cornettino oder Quartzinken heißen; ihr Umfang war vom eingestr. d bis zum dreigestr. g, und die Applicatur ziemlich mit der der Hoboe gleich. Jedenfalls auch war der Zinken der Vorläufer von der Hoboe. Ueber das Orgelregister, das den Ton der Zinken nachahmen soll und Cornett heißt, ist schon unter diesem Artikel gehandelt worden.

Zinkeisen, Conrad Ludwig Dietrich, Herzoglich Braunschweigischer Cammermusikus, tüchtiger Theoretiker, Virtuos auf der Violine und Componist, ward am 3ten Junius 1779 in Hannover geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik, besonders im Violinspiele, von seinem Vater. In seinem fünfzehnten Jahre kam er zu dem Stadtmusikus Rode in Wolfenbüttel in die Lehre, und nach einem siebenjährigen Aufenthalte daselbst, während welcher Zeit er Gelegenheit hatte, sich praktisch mit allen damals gebräuchlichen Instrumenten bekannt zu machen, mußte er im Jahre 1801 bei einem Hannöverischen Infanterie-Regimente in Lüneburg als Hoboist Dienste nehmen. Nach erhaltenem Abschiede ging er im Jahre 1803 als Musiklehrer und erster Violinspieler des academischen Concertes unter der Direktion Doctor Forkel's nach Göttingen, studirte hier unter Anleitung jenes berühmten Musikgelehrten die Theorie der Musik, benutzte die dasige reichliche Bibliothek und vervollkommnete sich auch noch im Violinspiele. Im Jahre 1819 erhielt er den Ruf als Cammermusikus nach Braunschweig, wo er sich auch noch jetzt befindet. Seine bedeutendsten Compositionen, von denen aber erst die wenigsten gestochen sind, bestehen in: 4 Ouverturen für volles Orchester, von denen 2 zu den Trauerspielen: Macbeth und die Ahnfrau; einem Doppel-Concert für Violine und Bratsche; 6 Concerten für die Violine; einigen Themas mit Variationen für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncello; 3 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello; 2 Duetts für Violine und Bratsche; einem Concert für die Clarinette; 3 Adagio's und Polonaisen für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters; einem Concert f. d. Hoboe; einem Adagio und Polonaise und einem Thema mit Variationen f. d. Hoboe mit Quartett-Begleitung; 2 Thema's mit Variationen f. d. Flöte mit Quartett-Begleitung; einem Concert und 2 Thema's mit Variationen f. d. Bassethorn mit Begleitung des Orchesters; einem Concert und ein Thema mit Variationen f. d. Fagott mit Begleitung des Orchesters; einem Thema mit Variationen für 2 Waldhörner mit Begleitung des Orchesters; mehrere Parthien Militärmusiken; 6 Gesänge für Discant, Alt, Tenor und Baß, und 6 Gesänge für 4 Männerstimmen, beide ohne Begleitung. v. Wzrd.

Zirkel, s. Quarten- u. Quintenzirkel, auch Halbzirkel.

Zirkelkanon (canon per tonos), s. Kanon.

Zisler, Franz, Concertmeister bei der Capelle der Fürsten von Grassalkowich; ein wahrhaft seelenvoller Violinspieler, dessen schmelzreichen Ton und eindringenden Vortrag Joseph Haydn über alle Maaßen rühmte. Trotz seinem verkrüppelten Körperbau erreichte er dennoch ein hohes Alter, und behielt die angeborne heitere Laune, ungetrübten Frohsinn, und den jovialsten Humor bis zu seiner Todesstunde, die im May des Jahres 1795 schlug. — d.

Zither, ital. Cithara, eines der allerältesten Saiten-Instrumente, dessen die Griechen und Römer schon sich bedienten, und von welchem auch sogar im alten Testamente Erwähnung geschieht. Die Zeit mag allerdings

in der Form der Veränderungen mancherlei hervorgebracht haben; nur in Spanien, und vorzugsweise bei unsern Bergknappen wird es heutigen Tages noch angetroffen. Der Körper, so wie dessen Boden und die Resonanzdecke mit ihrer runden Schallöffnung, sind flach; der Hals beinahe von gleicher Länge, auf dem Griffbrette mehrere Bünde von Messing. Die gewöhnlichste Art ist sechs-chörig; die Drathsaiten, welche mit einem Federkiel geschnellt werden, sind in die Töne g, d, h, g, 1gestr. d u. 1gestr. e gestimmt. Ein Gastwirth aus Wien, Namens Petzmeier, soll es darauf bis zur Virtuosität gebracht, und 1834 sogar Kunstreisen in das Ausland gemacht haben. Ein Surrogat dieses veralteten Instrumentes ist in neuerer Zeit die allbeliebte Guitarre geworden. — 81.

Ehedem hatte man Zithern von verschiedener Größe. Wenn es oben heißt, die gewöhnlichste Art sey sechs-chörig, so ist dies so zu verstehen, daß die Zithern wenigstens mit 6 verschieden gestimmten Saiten bezogen sind, der eigentliche Chor der Saiten ist gewöhnlich nur ein gedoppelter, d. h. es liegen immer zwei gleichgestimmte Saiten neben einander, besonders bei den hohen Saiten. Dem Bergmanne auf dem Harze ist die Zither ein fast unentbehrliches Gut. Steigt er Abends aus dem Schacht, und hat nach 12stündiger gefahrvoller Arbeit seinen müden Körper erquickt mit Speis' und Trank, so greift er zur Zither und spielt sich ein lustig Lied, in denen er nicht die Qualen, sondern nur die Freuden seines Lebens besingt. Im übrigen Deutschland ist das Instrument allerdings schon seltener.

d. Red.

Zoilo, Annibale, ein Römer, war von 1561 bis 1570 Capellmeister an der Lateranischen Hauptkirche zu Rom, und wurde am 5ten Juli 1570 in das Collegium der Päpstlichen Sänger aufgenommen. Es werden von ihm verschiedene Werke im Kirchen- und Cammerstyle angeführt, vorzüglich in Sammlungen; auch die Päpstliche Capelle bewahrt noch manches Treffliche von ihm. Baini sagt in seinem Werke über Palestrina, wo er von dessen Lamentationen redet, daß in diesem Bande des Archivs 16 Responsorien dei tre matutini delle tenebre von Annibalo Zoilo vorhanden seyen, die zu ihrer Zeit sehr geschätzt worden wären, die aber 18 an der Zahl seyn sollten, weil das Responsorium „Iesum tradidit impius" und jenes „Recessit pastor noster" fehlen.

Zöllner, Carl Heinrich, als Componist, Orgel- und Pianofortespieler rühmlichst bekannt, am 5ten Mai 1792 zu Oels in Schlesien geboren, war in seiner Jugend zum Gelehrtenstand bestimmt, ward jedoch durch seine überwiegende Neigung zur Musik und durch die Bekanntschaft mit dem berühmten Berner in Breslau, dessen Unterricht er längere Zeit genoß, gänzlich vom Studium der Theologie, dem er sich nach dem Willen seiner Eltern gewidmet hatte, abgezogen. In den Jahren 1820 bis 1827 war er theils Gesanglehrer und Organist zu Posen, unter der besonderen Protection des Musik liebenden und Musik kundigen Fürsten Radziwill, theils aber in Warschau Lehrer der Fürstin Lowicz, Gemahlin des Großfürsten Constantin. Nachgehends war er, selbst durch die glänzendsten Anerbietungen, nicht mehr zu bewegen, ein festes Engagement anzunehmen, aber auch wegen einer unsteten Laune, die ihn beherrschte, und wegen eines zu großen Hanges zu ungeordneter Lebensweise wohl nicht fähig, bestimmte Obliegenheiten für die Länge der Zeit zu erfüllen. So zog er nun spielend und componirend umher in Deutschland und den Niederlanden, hielt sich bald hier, bald dort längere Zeit auf, und gab Orgel- und Clavierconcerte oder veranstaltete auch größere Aufführungen. Von 1830 bis 1832 hatte er seinen Aufenthalt

in Stuttgart. Von Denen, welche kunstbefreundet ihm hier näher standen, geschah aus Achtung vor seinen schätzenswerthen Kenntnissen und seinem herrlichen Talente Alles, ihn mehr für eine regelmäßige Arbeit und ein an eine gewisse Ordnung gebundenes Leben zu stimmen, jedoch vergebens: 1832 zog er ab und habilitirte sich in Hamburg, wo er aber, in Folge seines ausschweifenden Lebenswandels, gleich nach seiner Ankunft krank wurde. Wieder hergestellt, bethätigte er in mehreren Concerten den Ruf, der ihm besonders als Orgelspieler vorangegangen war. Dann reiste er nach Lübeck und Copenhagen, trat auch dort mit vielem Beifalle öffentlich auf, erwarb sich als Künstler viele Freunde, und kehrte endlich 1833 nach Hamburg zurück. Besonderes Aufsehen erregte er jetzt zunächst hier durch mehrere pikante critische Aufsätze über die Opern- u. Concertleistungen, die ihn auch als wissenschaftlich gebildeten Mann bekundeten. Er hätte in Hamburg — so groß war Anfangs sein Ansehen, wo man nur den Künstler in ihm kannte — durch Unterricht und Composition sein Auskommen auf die glänzendste Weise finden können, allein sein Wirken mußte in dem Grade abnehmen, als eine — um uns des gelindesten Ausdrucks zu bedienen — total regellose Lebensweise ihn nachgerade physisch wie moralisch und geistig ganz aufrieb. Zum letztenmale trat er am 22sten September 1835 in der großen Michaeliskirche zu Hamburg öffentlich auf: er leistete noch Bewunderungswürdiges, aber sein ausnehmend corpulenter Körper war schon von allerhand Krankheitsstoffen angefressen, und am 2ten Juli 1836 traf ihn ein Schlagfluß, der seinem wüsten Leben schnell ein Ende machte. Er wohnte in dem durch Claudius Aufenthalt berühmt gewordenen Orte Wandsbeck bei Hamburg. Im Fache der dramatischen Composition hat Zöllner nur Geringes geleistet, er schrieb die Oper „Kunz von Kauffungen" und das Melodram „Ein Uhr"; allein im Kirchenstyle lieferte er mehrere treffliche Werke, als das Vater Unser von Jacobi, einige Messen, Psalme, Gesänge für 5 Männerstimmen, Orgelstücke aller Art. Als Orgel-Virtuos war er besonders ausgezeichnet in der Ausführung und Durcharbeitung von Fugenthema's. Die Liebe zu dieser Art von Tonsätzen offenbarte er auch in seinen freien Fantasien auf dem Claviere, die im Grunde Nichts waren als Durchführung verschiedener Fugenthema's. In dieser war er aber auch unermüdlich, wenn er keinen „Durst dabei leiden mußte". Schreiber dieses (der Vorgang ist, von gewisser Seite betrachtet, merkwürdig genug, als daß er hier nicht erzählt werden sollte) versuchte selbst einmal, ob es möglich sey, Z. des Spiels und des Weins satt zu machen; er stellte sieben volle Flaschen guten Rheinwein neben den Flügel, und gestattete Z., alle sieben Flaschen auszutrinken, wenn er dabei fortwährend über ebenfalls vorgelegte Themen fantasiren wolle; Z. setzt sich vor das Instrument; es war Abends 8 Uhr, und mit Schlag 1 Uhr waren sämmtliche Flaschen leer, und er hatte während der ganzen Zeit nicht länger, als nöthig war, um zu trinken, zu spielen aufgehört. Gedruckt sind von seinen Werken mehrere Lieder, Clavier- und Orgelvariationen und andere der Art kleinere Werke worden. In allen findet man jene Eigenthümlichkeit seines Spiels wieder. Wenn je von einem Künstler, so darf man von Z. sagen, daß er ein wahrhaft verdorbenes Genie war. A.

Zonka, Johann Baptist, auch **Zonca** und **Zonga** geschrieben, war Cammervirtuose und Baßsänger des Churfürsten von Baiern bis 1786, aber ein geborener Italiener, der schon um 1760 als ein berühmter Sänger sein Vaterland verließ und ein dauerndes Engagement bei der Capelle zu Mannheim annahm, mit der er später nach München übersiedelte. In

Mannheim aber bildete er sich auch durch bloße Uebung zu einem fertigen und geschmackvollen Harmonicaspieler, und in München versuchte er sich in der Liedercomposition, indem er mehrere Gesänge für seinen Gebrauch zu Einlagen und dergl. setzte. 1786 verließ er München und kehrte in sein Vaterland zurück, aus welchem nach der Zeit niemals wieder eine Nachricht über ihn nach Deutschland scheint gekommen zu seyn, wo er in der Zeit seiner Blüthe einen außerordentlichen Ruf als Sänger hatte.

Zoppa, s. Alla zoppa.

Zoppis, Francesco, ein italienischer Tonsetzer, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aber Kaiserl. Capellmeister zu Petersburg, kam mit einer ansehnlichen Operngesellschaft, bei welcher er die Stelle eines Compositors bekleidete, aus Italien, fand sowohl mit seinen ernsten als komischen Operetten vielen Beifall. In Deutschland ist er nur durch einzelne Gesangstücke aus seinen Werken bekannt geworden, und durch das Oratorium „il Sacrifizio d'Abramo". Von seinen Opern kann nach dem Namen noch angeführt werden „Vologeso"; von den übrigen sind selbst die Titel jetzt schon vergessen.

Zschiesche, einer der jetzt immer seltener werdenden Bassisten, welche einen wahrhaft metallenen und festen, reinen Klang in der Stimme haben, ward 1799 zu Berlin geboren, und erhielt hier auch seine künstlerische Ausbildung. 1820 betrat er zum erstenmale das Theater. Er gefiel, oder besser gesagt, erregte schöne Hoffnungen, da die Zeichen vortrefflicher Naturanlagen nicht zu verkennen waren, und ward für einige Zeit bei der Hofbühne angestellt. Dann ging er nach Wien und Pesth, wo er bedeutende Fortschritte in seiner Kunst machte, und 1826 kehrte er nach Berlin zurück, um dem glänzenden Ensemble, das zur Zeit der Sontag bei der Königstädter Bühne daselbst beisamen war, sich anzuschließen und ehrenvoll in ihm mitzuwirken. Er ist seit der Zeit auch in Berlin geblieben, und singt eben sowohl Rossini'sche als Gluck'sche Parthien mit viel Glück und Einsicht; doch trat er vom Königstädter Theater schon längst zurück und ging zur Königl. Hofoper über, zu deren geachtetsten Mitgliedern er jetzt gezählt wird.

Zuccari, 1) Giovanni, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts blühender italienischer Componist, lebte zu Venedig, wo 1725 auch die Oper „Seleuco" von ihm aufgeführt ward, doch war er weniger im dramatischen denn im Cammerstyle thätig, und schrieb namentlich viele kleinere Gesangswerke, als einstimmige Cantaten mit Clavierbegleitung, Lieder und Gesänge, Claviersonaten u. dergl. — 2) Carlo Z., italienischer Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componist für sein Instrument, schrieb mehrere Concerte, Adagio's Solo's, Duette, Terzette und Sonaten für sein Instrument, die aber wenig bekannt geworden sind.

Zucchi (Vorname?), italienischer Violinvirtuos und Componist für sein Instrument, lebt zu Mailand und ist jetzt ein Mann in den besten Jahren. Wir wandten viele Mühe an, nähere Nachrichten über seine Lebensverhältnisse zu bekommen, aber es war unmöglich, vielleicht erhalten wir solche bis zum Erscheinen des Nachtrags zu diesem Werke. Von seinen Compositionen sind bis jetzt erst ein Divertimento für Violine und Orchesterbegleitung, 3 Serenaden für Violine und Bratsche, ein Quintett für Flöte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, und einige Variationen für Violine gedruckt erschienen. Seine Virtuosität auf dem Instrumente soll öffentlichen Nachrichten zu Folge außerordentlich seyn. Auch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lebte ein Violinvirtuos Namens Zucchi zu Mailand, vielleicht ein Vorfahr des jetzigen, und läßt sich daraus vermuthen,

daß dieser zu Mailand geboren und erzogen und nachgehends auch angestellt wurde.

Zucchino, Gregorio, ein Cassinensischer Mönch und des Gregor Major zu Venedig Professus, war aus Brescia gebürtig, und blühete um 1600 als sowohl theoretischer denn praktischer musikal. Schriftsteller. Er componirte viele Motetten für 8, 9, 10 bis zu 16 Stimmen, die 1603 unter dem Titel Harmonia sacra zu Venedig erschienen, 2- bis 4chörige Messen, und Anderes für die Kirche, und schrieb auch Abhandlungen musikalischen Inhalts, die aber verloren gegangen zu seyn scheinen.

Zucconi, Francesco de, italienischer Guitarren- und Mandolinenvirtuos, lebt zu Mailand; seine eigentliche Blüthezeit ist aber schon vorüber, sie fällt mehr in den Anfang des laufenden Jahrhunderts. Er componirte auch mehrere Hefte Variationen, Chansons und dergl. für seine Instrumente, die Freunden von diesen vielleicht gefallen haben mögen. Im Spiel der Mandoline wird er von seinem Landsmanne Vimercati weit übertroffen.

Zucker, Madame Eleonore, geborene Böfenberg, berühmte dramatische Sängerin und Schauspielerin des vorigen Jahrhunderts, war zu Hannover im Jahre 1768 geboren, und stand von Jugend auf bei der Bühne. 1784 engagirte sie sich bei der Großmann'schen Schauspielergesellschaft, und ärndtete bei dem Aufenthalte dieser Truppe in Cassel und anderen Orten großen Beifall. Ihre Stimme war ein schöner Alt von tief ergreifendem Klange und bedeutendem Umfange. In Folge einer früh gemachten guten Schule hatte ihr Vortrag auch hohen künstlerischen Werth. 1785 verheirathete sie sich an den Schauspieler Zucker, und ward auf Veranlassung desselben auch im Schauspiele thätig. Sie sollte aber nicht lange mehr das Glück ihres Ruhmes genießen, denn sie starb schon 1796 zu Leipzig, wo sich damals die Gesellschaft aufhielt. Die Mitglieder derselben feierten ihr Andenken durch die Aufführung einer großen Trauercantate.

Zufällig. Dieses Wort kommt mit technischer Bedeutung in der Musik bei verschiedenen Gegenständen vor, als: Zufällige Ausweichung, s. darüber d. Art. Cadenz, Ausweichung und Modulation; über zufällige Dissonanzen s. die Art. Con- und Dissonanz; und über zufällige Versetzungszeichen vergleiche man den Art. Versetzungszeichen.

Zug (an Clavierinstrumenten), s. Fortepiano. — In Beziehung auf Orgeln wird das Wort Zug oft auch im Sinne von Register und Registerzug (s. d.) gebraucht. — Ein Zug Drahtsaiten (zum Beziehen eines Instruments) sind 12 Röllchen solcher Saiten von verschiedener, jedoch graduirter Stärke. — Der Zug eines Saiteninstruments ist sein Bezug; s. d. und die Art. der einzelnen Saiteninstrumente.

Zugwerk, der Gegensatz von Druckwerk (s. d.), also die Mechanik in der Orgel, bei welcher die Tasten die Abstrakte abwärts ziehen. Im Uebrigen ist diese Art der Mechanik mit dem Druckwerke ziemlich gleich.

Zulehner, Carl, verdient durch Anfertigung der Clavierauszüge zu einer bedeutenden Menge von Opern, lebt zu Mainz als schon sehr bejahrter Mann, und hat sich als Componist von eigenen Werken wenig gezeigt. Nur eine Messe und ein Paar Kleinigkeiten für Clavier sind uns von ihm bekannt. Schon in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts war er bekannt als Arrangeur größerer Orchesterwerke für Clavier, und auf diesem Nebengebiete der Kunst ist er denn auch fortwährend thätig geblieben. Uebrigens zeichnen sich seine dahin gehörigen Arbeiten durch Vollständigkeit und durch leichte Spielweise aus.

Zumbach von Kösfeld, Lotharius, berühmter Tonkünstler und Mathematiker seiner Zeit, war zu Trier am 27sten August 1661 geboren, studirte bei den Jesuiten dort und in Köln, und trat nachher als Mathematiker und Cammermusiker in Dienste des Churfürsten Maximilian Heinrich daselbst. 1688 aber bezog er die Universität Leiden, um noch Medicin zu studiren, und verschaffte sich den nöthigen Unterhalt durch Unterrichtgeben in Musik. Nach vollendeten Studien und seiner Creirung zum Doctor ward er als Professor der Mathematik und Aufseher über die Kunstkammer nach Cassel berufen, wo er am 29sten Juli 1727 starb. Er schrieb Mehreres über Musik, was aber verloren gegangen ist, bis auf eine „Anweisung, wie man vermittelst weniger Reguln die musikal. Composition ganz richtig traktiren möge". m.

Zumsteeg, Johann Rudolph. Die Lebensgeschichte dieses für jeden Kunstfreund und Kunstgenossen höchst merkwürdigen Mannes ist ihrem äusseren Theile nach höchst einfach und kurz; doch desto reicher und interessanter gestaltet sie sich an Momenten innerer, geistiger, mit einem Worte ächt künstlerischer Entwickelung. Zumsteeg ward zu Sachsenflur im Schöpfergrunde im ehemaligen Ritter-Canton Odenwald am 10ten Januar 1760 geboren, nicht zu Gausingen im Laufenburgischen, wie es gewöhnlich heißt. Sein Vater war Cammerlakaie bei dem Herzog Carl von Würtemberg, und auf dessen Ansuchen gestattete dieser seine Aufnahme in die damalige militärische Pflanzschule auf der Solitude bei Stuttgart, in welcher bekanntlich Unterricht in mehreren Wissenschaften und Künsten ertheilt, und die später deshalb auch zur wirklichen Academie erhoben wurde. Anfangs sollte er Bildhauer werden, doch sprach sich sein musikalisches Talent zu deutlich aus, als daß man ihn hätte von einer Bahn zurückhalten können, auf welcher er in der Folge auch mit so außerordentlich vielem Beifalle wandelte. Die Herzogl. Capelle in Stuttgart war damals reich an vorzüglichen Mitgliedern, und er genoß den Unterricht der besten unter denselben. Herzog Carl sorgte selbst dafür, da Z. schon in seiner Jugend viel geistige Kraft und ernsten Sinn in Allem, was er anfing, zeigte. Zu seinem Hauptinstrumente wählte er von seinem 17ten Jahre an das Violoncell, und er brachte es zu einer bedeutenden Virtuosität auf demselben; dabei war sein Spiel ausdrucksvoll, bewegt von einem tiefen Gefühl, von seltener Präcision und durchgreifender Kraft. Er galt für den besten Spieler unter allen Schülern jener Academie, und es waren unter diesen sehr talentvolle junge Leute. Im Solospiel wie im bloßen Accompagnement war ihm ein Ausdruck eigen, der tief zum Herzen drang, weil er aus dem Herzen kam. Dieser tiefe Ausdruck war es eben auch, welcher dem Kenner bald den musikalischen Dichter in ihm verrieth, und Veranlassung gab, daß er nicht blos zum praktischen Musiker erzogen werden sollte, sondern der Capellmeister Poli ihn auch in der Kunst der Composition unterrichten mußte. Mehr indessen als durch diesen Unterricht lernte er durch das fleißige Studium der Werke Mattheson's, Marpurgs und d'Alemberts, wie der Compositionen Bachs, Benda's und Jomelli's. Dabei war Schiller sein Herzensfreund, dessen hehre Begeisterung für Kunst und ihre Wissenschaft ihn immer fort und fort wach erhielt und empfänglich stets machte für alle große und erhabene Eindrücke. In der That er ist wunderbar, aber liegt offenkundig da der Einfluß des Schiller'schen Genius auf die Richtung des Zumsteeg'schen musikalischen Talents im Momente seiner Entwickelung und der Ausbildung seines Geschmacks. Noch nie wohl hat zwischen zwei künstlerischen Geistern eine solche mächtige Sympathie geherrscht als zwischen diesen beiden. Wie Schiller in

Worten, so sprach auch Zumsteeg in Tönen sich aus. Dieselbe Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Ansprache; dasselbe schnelle und richtige Ergreifen der bestimmten Saite des Gefühls; eben die Popularität und Allverständlichkeit bei doch feinster Wahl edler Formen; dasselbe Erhalten in strenger Würde. Die ganze römische Größe, gepaart mit griechischer Anmuth, welche wir in Schillers Gedichten anstaunen, finden wir auch in Z's Compositionen wieder. Schiller selbst wohl mochte das fühlen, denn er gab Niemandem so gerne eines seiner Gedichte zur Composition als Zumsteeg: ein Urtheil, das nicht etwa von bloßer Jugendfreundschaft geleitet und bestimmt ward, sondern auf einer rein ästhetischen Ansicht und dem aufrichtigsten Gefühle beruhete. So übertrug Schiller unserem Z. auch die meisten Compositionen für seinen Musenalmanach. Indessen von so großem Vortheile dieser sein vertrauter Umgang mit Schiller für seine künstlerische Ausbildung überhaupt war und seyn mußte, und so sehr die zu einer wahren heiligen Sympathie gewordene Innigkeit unter den beiden Freunden in Z. den Sinn für das eigentlich Höhere, Edlere und Bessere in der Kunst rege machte und stets lebendig erhielt, so glauben wir dennoch gerade diesem merkwürdigen Einflusse Schillers auf die Richtung des Zumsteeg'schen Talents auch die Mängel zuschreiben zu müssen, an welchen das letztere im Augenblicke seiner ersten Productivität unverkennbar litt. Wir meinen den Mangel eines die ganze Tondichtung durchpulsirenden, sie in ihrer ganzen Erscheinung und in ihrem Seyn durchweg belebenden lyrischen Elements. Wie Zelter aus der Freundschaft Göthe's eben das sog, und in einer glücklichen Bewußtlosigkeit war, was ihn als deutschen Liedercomponisten so fast nicht erreichbar hoch stellt, so unterdrückte Schillers Geist eben das in dem geliebten Freunde, was diesen wahrlich nicht so kalt in dem Andenken der Welt hätte werden lassen, als es leider schon geschehen ist. Den besten Beweis für diese Ansicht liefern diejenigen der Compositionen, welche Z. schrieb zu einer Zeit, wo er blos noch für seinen Schiller lebte, und keine andere künstlerische Autorität sich einmischte in den Einfluß, welche der hohe Genius dieses auf den seinigen äußerte. Es sind: die Singspiele „das tartarische Gesetz", „Reneau und Armida", „Schuß von Gänsewitz", das Duodram „Tamira", die Oper „Zaalor", Gesänge zu Schillers „Räubern", die dramatische Zwischenmusik zu Klopstocks Ode „die Frühlingsfeier" (erschien erst nach seinem Tode gedruckt), eine Messe, Höltys berühmte Elegie, mehrere Fest- und Gelegenheitscantaten, Ossians Sonnengesang, Lieder in der Speierischen Blumenlese, mehrere Instrumentalsätze, besonders für das Violoncell, Trauercantate auf den Tod Josephs II., und eine Cantate auf Leopolds Erhebung zum deutschen Kaiser. Das meiste Glück machte das Singspiel „Reneau und Armida", in Folge dessen er auch nach Poli's Abgange (1792) zum Herzogl. Capellmeister und Director der Oper ernannt wurde, von welchem Augenblicke an aber nicht allein seine Wirksamkeit als Virtuos ganz aufhörte, sondern auch eine ganz neue Epoche seines Lebens beginnt, nicht herbeigeführt etwa durch die Erhebung zum Concertmeister, sondern durch Mozart's Auftreten, durch dessen Erscheinung und den unnennbar tiefen Eindruck, den dieselbe auf Z. machte, nämlich jener lyrische Sinn in ihm, den Schillers unbeschränkter Einfluß auf seinen Geist und die Richtung seines Talents, wenn auch willenlos, doch in der That immer mehr erstickte, wieder neu belebt, erfrischt und aufgetrieben ward zu einem Stamme, der sicher noch die schönsten Blüthen im Leben getragen haben würde, hätte dieses selbst nur nicht so bald sein völliges Ende finden sollen. Zumsteeg starb nämlich, in Folge eines Schlagflusses, schon am 27sten Januar 1802. Für Mozart stieg ein

Feuer der Begeisterung in unserm Künstler auf, dessen Gluthen durch keine Leistung eines Dritten, und wenn auch noch so vollendet, zu mildern waren. Wie die Biene mit emsiger Hast, und unbekümmert um den zweiten, dritten und vierten Flor, den Kelch einer frischen Blume von seinem Honig zu leeren strebt, so zog Z. auch Mozarts Musik, ihren Saft und ihr Mark, in sich ein, und mit einem Male ward ihm klar, was er früher gewollt, aber bei allem Streben doch nie errungen, daß mit der Gründlichkeit und Klarheit der Darstellung sich wohl auch vereinigen läßt Anmuth, Reiz und Frische der Melodie. Jetzt erst, an Mozarts Feuer erwärmt, fing Z. an, ein wahrhaft lyrisches Element zu offenbaren, und daher haben alle Werke auch, welche er in dieser zweiten Periode seines künstlerischen Lebens schrieb, nicht allein einen weit höheren Werth denn die früheren, sondern sind eben diejenigen seiner Compositionen, welche sich hauptsächlich im lebendigen Andenken des Publikums erhielten und erhalten werden, so lange es Freunde ächter Kunst giebt. Wir wollen sie nennen: die Opern „die Geisterinsel", „das Pfauenfest" und „Elbondocani der Kalif von Bagdad"; eine Trauercantate; 18 andere, mehrentheils große Cantaten; eine Menge von Balladen, unter welchen letzteren wir blos größere, und welche einen wahrhaft europäischen Ruf erlangt haben, anführen: Bürgers „Pfarrers Tochter von Taubenhayn", dessen „Leonore", Stolbergs „Büßende", Bürgers „Ritter von Eichenhorst", „Kolma" aus Werthers Leiden von Göthe, Matthisons „Elegie in den Ruinen eines Bergschlosses", und „Elwina"; ein Concert für Violoncell, und ein Duo für 2 Violoncelle. Welch' bedeutender Unterschied zwischen diesen und allen den früheren Werken! was dort nichts als Studium und mit Liebe gearbeitete Kunst war, ist hier hoher Aufschwung des Genies, in dessen ganzer Art und Weise sich auch die Triebfeder, Mozarts Geist, leicht erkennen läßt. Man hat Z. Mangel an tiefer Originalität und Charaktermannigfaltigkeit, gewöhnliche Fundamentalführung vorgeworfen ꝛc., u. Nichts an ihm zu loben gewußt als warme Sentimentalität, Leichtfaßlichkeit und einen, besonders in der declamatorischen Behandlung der Texte sich kund gebenden, mit der Poesie nah befreundeten Sinn. All' dieses Urtheil kann jedoch nur die Werke seiner *ersten* Lebensperiode, wie wir sie bezeichnet haben, treffen, u. dann sind wir theilweise damit einverstanden, nicht diese letzt genannten. In diesen entadelt kein Gemeinplatz mehr die künstlerische Idee und stellt auch kein üppiger Auswuchs die Darstellung mehr herab von dem Altare eigentlicher und höchster Kunst. Ja läßt sich Z. Etwas in diesen letzten Werken vorwerfen, so ist es wahrlich nur eine zu große Anhäufung von Schönheiten auf einer Stelle, wodurch das Werk gar leicht den Schein der Ueberladung gewinnt und übersättigt. Daher konnte auch Rossini einmal von der Geisterinsel sagen, daß er nicht begreife, wie ein Vernünftiger so viel Kunst an *einem* Werke hätte verschwenden mögen, aus dieser einen Oper hätte er zehn andere gemacht. Bei solchem Bestand drängt sich freilich die Frage auf, warum denn die Opern bereits gewichen sind von den Repertoiren? — Wir können darauf nur antworten, daß Z. bei Allem, was er schuf, niemals die Masse, sondern nur jene kleine Schaar von Auserwählten als sein Publicum im Auge hatte, und dieser Zug seines künstlerischen Charakters gerade die Eigenheit war, welche, von Schiller geerbt, er auch fortwährend beibehielt bis an seinen Tod. Bei Allem, was er schuf, fragte er nicht darnach, ob er auch dem ausübenden Künstler die Mittel und Gelegenheit gäbe, mit Entwickelung des Reichthums mühsam angelernter Fertigkeiten zu glänzen, sondern er forderte, daß der Vorstellende fühle und denke, wie er fühlte und dachte, und daher giebt es wohl keine schwerere Aufgabe für einen dramatischen Sänger, als in einer Zumsteeg'schen Oper

etwas Vollkommenes zu leisten. Dann war er bis zur Eigensinnigkeit streng und consequent in der Wahl lauter edler Stoffe:

Nur heil'gen und erhabnen Dingen
War sein erhabner Mund geweiht.

Zumsteeg, wie er war und lebte, so auch seine ganze Manier als Tondichter, — keusch, rein, von allem blos Irdischen gesäubert. Sanfter Schwermuth, sinnender Melancholie, tief innigen Gefühlen, Religion, Seelengröße war seine Muse geweiht, keiner Tändelei und einem bloßen Spiel mit dem äußeren Flitter der Welt. Z. war der musikal. Klopstock mit all' seinen Tugenden, seinen Eigenheiten und seinen Mängeln. Am deutlichsten spricht sich diese Charakterähnlichkeit aus in seinen Cantaten, die fast durchweg religiösen Inhalts sind. Aus dem Grunde hat auch das Urtheil über ihn Vieles für sich, daß er mehr für die Kirche denn das Theater geschaffen gewesen sey; aber bei dem geringen Stand der Kirchenmusik in seiner Umgebung hatte er wenig Gelegenheit und Aufforderung, seine Kraft und sein Talent darin zu entwickeln. Ueberhaupt waren die Aufmunterungen, die er dort fand, eher geeignet, seinen Aufflug zu lähmen, als zum kühnen Fortschritte zu entflammen, und es ist wahrlich zu bewundern, wie Z. solche Größe, eine solch' vollkommene Reife in der Kunst erlangen konnte, ohne je auch nur einen Tag aus seinem Vaterlande gekommen zu seyn; indessen was dieses stiefmütterlich versäumte, ersetzte dankbar das unpartheiische Ausland. Seine Opern wurden aufgeführt überall, auf allen größeren Bühnen, wurden gedruckt, und seine Balladen und Lieder, kaum von ihm gesungen, hallten wieder so weit eine deutsche Zunge reicht, und werden auch jetzt noch lange bleiben ein Quell süßen Erquickens und hohen Genusses für jede zum einfach Schönen, Wahren und Guten gestimmte Seele. Hinsichtlich seines Aeußeren zeigte Z. in den scharfmarkirten Zügen seiner Gesichtsbildung männliche Festigkeit mit fast düsterem Ernst und hoher Würde. Sein schwarzes Feuerauge blickte auf den Grund der Seele; um seinen Mund spielte ein Zug sanfter Gutmüthigkeit, der die schärferen Züge über den Augen versöhnte. Dabei hatte ungeachtet aller Festigkeit auch seine äußere Bildung sehr viel Einnehmendes, Zutrauen Erweckendes, und die Schwermuth gewann durch die männliche Haltung Anmuth und Würde. Ueberhaupt war er von festem, starkem Körperbau, und bei aller Anstrengung stets von gesundem und blühendem Aussehen. So sahen ihn Hunderte noch am Abende vor seinem Tode an der Spitze des Orchesters in einem sehr zahlreichen Concerte, worin die Harmonicaspielerin Kirchgeßner sich hören ließ, deren Töne aber mußten sein ganzes, immer sehr reizbares Nervensystem so sehr erschüttern, daß er in der Nacht einen Anfall von Brustkrampf bekam. Indeß fand der Arzt am Morgen des anderen Tages keine Bedenklichkeiten, und Z. scherzte beim Frühstücke über manche Vorfälle im Concerte, als auf einmal ein neuer Anfall ihn traf, der ihn in convulsivischer Bewegung vom Bette hinabwarf und hier todt zurückließ. So fürchterlich unerwartet kam dieser Schlag, daß selbst der Arzt Mühe hatte, daran zu glauben; doch er war wahr. Zumsteeg — stets gering besoldet — hinterließ seiner trauernden Wittwe mit ihren vier kleinen Kindern Nichts, ja noch Schulden obendrein. Den Guten indeß kann Gott wohl heimsuchen mit harter Prüfung, verlassen und untergehen lassen aber wird er ihn nie. Für die Bedürfnisse des ersten Augenblicks sorgte Mademoiselle Kirchgeßner durch ein Concert, und Breitkopf und Härtel in Leipzig, die Verleger von den meisten Zumsteeg'schen Compositionen, veranlaßten auf die ehrenwertheste, zuvorkommenste Weise durch ansehnliche Vorschüsse die Wittwe zur Errich-

tung einer Musikalienhandlung, welche vorher in Stuttgart nicht bestand, und die nicht allein die Familie ernährte, sondern nachgehends, von 1821 an, unter Leitung des jüngsten Sohnes, Gustav Adolph, geboren am 22ten November 1794, welcher die Kaufmannschaft förmlich erlernte, sich auch zu einer der bedeutendsten Sortimentshandlungen, verbunden mit einer reichen Leihanstalt, emporgeschwungen hat. Von den übrigen drei Kindern widmete sich die jüngste Tochter, Emilie, geb. am 9ten Dcbr. 1796, und Erbin eines schönen Theils des Talents ihres großen, unsterblichen Vaters, unter Schicks Leitung der Musik, und habilitirte sich später als Clavier- und Gesang-Lehrerin in Stuttgart, als welche sie daselbst auch fortwährend allgemein die größte Achtung genießt und in Wahrheit verdient. Dem größeren Publikum hat sie ihre Kunst gezeigt durch Compositionen verschiedener, recht wackerer Lieder und einiger kleinen Clavierſachen, die gedruckt wurden. Mehrere andere der Art Werke besitzt sie im Manuscript und werden von ihren Freunden und Freundinnen, deren Zahl groß ist, gern gesungen und gespielt. Dr. Sch.

Zunge oder Zungenstoß. Die Blasinstrumente erfordern bei den meisten Arten von geschwind auf einander folgenden Noten, wenn diese rund herausgebracht und gehörig von einander abgesondert werden sollen, eine gewisse stoßende Bewegung der Zunge, wodurch die Luft bei jedem Tone gleichsam schneller und stoßweis in das Instrument gebracht wird. Diesen Proceß nennt man den Zungenstoß oder kurzweg die Zunge, weil die Zunge des Spielers das besonders dabei thätige Glied ist. Bei den meisten Blasinstrumenten besteht derselbe blos darin, daß sich die Zunge bei jeder Note nach dem Munde zu schnell bewegt, und die Luft in's Instrument stößt; bei der Flöte und Trompete aber ist man gewöhnt, um der Sicherheit des Vortrags willen, mit diesem Zungenstoße einige dieser Bewegung der Zunge entsprechende Sylben zu verbinden, die gleichsam in das Instrument, jedoch ohne Sprachlaut, gesprochen werden, oder wodurch genau genommen die Art der Bewegung der Zunge in völliger Gleichheit erhalten wird. Quanz war der Erste, welcher den Gebrauch der Zunge beim Spiel der Flöte ausführlich lehrte, nämlich in seiner Anweisung zur Flöte, und er bestimmte dazu die Bewegung der Zunge, als spreche man die Sylben tid'll und bei Triolen tidlldi aus. Trommlitz verwandelt nachher den Vocal i in diesen Sylben in a. Uebrigens reicht dazu auch die Articulation der Buchstaben dl oder tl, ja die Bewegung der Zunge, als wolle man die Sylben ti aussprechen, schon aus. Nach der Zeit schrieb besonders G. Weber in der „Cäcilia" Bd. 9, pag 99. ff. über die Zunge, und einen anderen lesenswerthen Aufsatz über diesen Gegenstand findet man in der Leipziger allgem. musikal. Ztg. 1810, pag. 665 ff. — Bei laufenden Noten, bei der mehrmaligen unmittelbaren Wiederholung ein u. desselben Tones, stockirten Läufen und anderen geschwinden Passagen, welche eine besonders geschwinde Bewegung erfordern, wird diese Bewegung der Zunge verdoppelt, und damit natürlich auch jene dieselbe fördernde Sylben-Articulation. Dieses Verfahren heißt im Gegensatze zu jenem ersten, welches man daher auch zum Unterschiede von diesem die einfache oder halbe Doppelzunge nennt, die Doppelzunge oder der ganze Doppel-Zungenstoß. Es ist dieser vornehmlich ein eigenthümliches Kunstmittel der Flöte, welches kein anderes Blasinstrument, außer das Horn und die Trompete, mit ihr theilen. Der Zweck desselben ist ein schnelles Staccato, dergleichen sonst nur die Bogeninstrumente hervorbringen können, und welches den Läufen eine ausnehmende Deutlichkeit und einen besonderen Reiz ertheilt, seinen wesent-

lichſten Nutzen aber hat in ſolchen Paſſagen, wo 4 oder mehr 32ſtel in einem Tone auf einander folgen: hier iſt ſie unerläßlich. Das Mittel derſelben beſteht darin, daß die Zunge, welche beim einfachen Zungenſtoß tu tu tu ſagt, ſtatt deſſen dudel dudel ſehr ſchnell ſagt. Es muß in der Verbindung der Zungenmuskeln liegen, daß ſie in obigem Buchſtaben-Komplex, die 2 d hintereinander noch einmal ſo ſchnell herausbringt, als ſie tu tu tu ſagen kann. — Eine falſche Anweiſung ſchreibt dougue dougue vor; ſie wird von Franzoſen angewandt, welche die wahre Doppelzunge nie zu erlernen im Stande ſeyn ſollen, Italiener noch weniger. Drouet, welcher wohl die größte Fertigkeit unter allen Flötenvirtuoſen in der Doppelzunge beſitzt, iſt bekanntlich ein Niederländer und kein Franzoſe. Die Erlernung iſt ſo ſchwierig, daß ſie ſo viel Mühe koſtet, als das ganze übrige Flötenblaſen zuſammengenommen: daher ſie ſelten mit Vollkommenheit beſeſſen wird. Der Schüler muß mehrere Monate hindurch ſich üben, blos ſingend dudel dudel, mit vollkommener Schärfe beider d's auszuſprechen; dann es blaſend auf leichten Tönen (das mittlere D) verſuchen, immer nur auf einen Ton, endlich es in Läufen probiren, welches ſehr ſchwer iſt. Die Nachtheile ſind a) die große Schwierigkeit ſelbſt, da bei dem mindeſten Verſehen ein Gepolter und Tumult in die Läufe kommt, und es überhaupt ſchwer iſt, den Ton rein und ſchön dabei zu erhalten; b) daß man meiſtens beim Uebergang zur Doppelzunge eine kleine Aenderung des Anſatzes vornimmt und dadurch um ein Komma intonirt: nur große Künſtler beſiegen dies. — Dieſerhalb verwerfen Viele die Doppelzunge, wie der Fuchs die Trauben. Ja ſelbſt Drouet verwirft ſie; er bringt ein eben ſo ſchnelles Staccato mit der einfachen Zunge (wenigſtens dem Anſcheine und ſeiner Verſicherung nach) hervor. Aber das kann Er allein. Die Geſchichte der Doppelzunge betreffend, ſo war bis vor 100 bis 150 Jahren die Kunſt derſelben ein Geheimniß, deſſen Adepten dadurch die anderen Flötenbläſer in Erſtaunen ſetzten, auf ähnliche Art wie durch Bauchreden. Noch giebt es einen alten Menuet aus jenen Zeiten, deſſen Trio zu einem ſolchen Glanzeffect berechnet iſt, und ohne Doppelzunge nicht geſpielt werden kann. Wir theilen ihn in der Notenbeilage mit. Die Horn- und Trompetenbläſer bedienen ſich bei der Doppelzunge der Sylben dougue. — Werden bei der Doppelzunge die Sylben oder Buchſtaben t—tl oder t—dl und d—dl in bezeichneter Weiſe angewendet, ſo nennt man in Deutſchland dieſelbe auch wohl Schleifzunge, und dieſe iſt die gemeinüblichſte Doppelzunge; weniger häufig werden dabei die Buchſtaben t—k oder d—k, bei der Trompete t—r oder d—r articulirt. Bei dieſer nämlich kann niemals durch die Articulation eines l der eigentliche Zungenſtoß bewirkt werden, ſondern auch bei der ſog. einfachen Zunge ſind weit paſſender die Sylben ritiriton oder kitikiton, wie ſchon Altenburg in ſeiner „Trompeter- und Paukerkunſt" darthut.

Zunge oder Zungenblatt, ſ. Blatt.

Zungen, nennen Einige auch die Stößer (ſ. d.) an den Fortepiano's.

Zungenwerk, auch Rohrwerk, Schnarrwerk, Zungenſtimmen und Zungenpfeifen, iſt der Name derjenigen Orgelſtimmen, bei welchen der Ton der Pfeifen nicht auf die Weiſe wie bei den Flötenſtimmen (ſ. Labialpfeifen), vermittelſt eines Kernes und Aufſchnitts, hervorgebracht wird, ſondern wo in dem unteren Theile jeder Pfeife in ein rundes Loch ein Mundſtück in der Geſtalt eines Gänſeſchnabels eingeſetzt, und mit einem dünnen, meſſingenen Blatte, ſowie bei der Clarinette, bedeckt wird.

Die in das Mundstück getriebene Luft setzt dieses Blatt in Vibration, und so entsteht der Ton, der bei aller Verschiedenheit seines Charakters doch immer etwas Schnarrendes hat, woher der Name Schnarrwerk kommt. Im Uebrigen vergl. die Art. Orgelpfeife, Blatt und auch Krücke. Zu den Zungenstimmen gehören unter anderen die Trompeten und Posaunenregister, Hoboe, Fagott u. s. w. Ueberhaupt aber gehören alle Instrumente, deren Ton hervorgebracht wird durch die mittelst eines Luftzustromes bewirkte Vibration einer Feder oder Zunge, wie Aeoline, Aeolodicon, Mundharmonica u. s. w. in die Cathegorie der Zungenwerke.

Zurna, türkisches Instrument, besonders bei der Kriegsmusik der Türken gebräuchlich, in Ansehung der Form und des Klanges unserer Hoboe gleich.

Zurückhaltung, s. Retardation.

Zurückschlag, ital. ribattuta, eine Spielmanier, welche darin besteht, daß ein Hauptton mehrmals mit der darüber liegenden Secunde abwechselnd vorgetragen wird, und zwar so, daß der Hauptton dabei immer mehr Dauer erhält, als:

u. s. w.

Ein Zeichen existirt für diese Manier nicht; sie ist ganz dem Willen des Spielers überlassen und wird gewöhnlich nur als Einleitung zu einem Schluß- oder anderen länger dauernden Triller angewendet.

Zusammengeschobener Satz, s. Satz.

Zusammengesetzte Taktarten, s. Takt u. Taktart.

Zusammenklang, s. Accord u. Harmonie.

Zusatz, s. Manier u. Verzierung.

Zusammenschlag, s. Acciacatur.

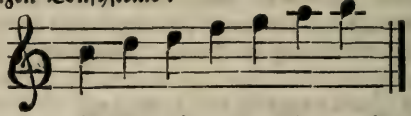
Zweichörig, s. Chor und Mehrstimmig.

Zweier, s. Absatz.

Zweifach, s. Fach und Mixtur. — Ueber zweifache Intervalle vergl. man den Art. Intervall.

Zweifüßig, s. Fuß u. Fußton.

Zweigestrichen, heißt die zweite Octave des Discants oder die vierte unseres ganzen Tonsystems:



und nennt man auch die in dieser Octave vorkommenden Töne, weil in der alten Tabulatur (s. d.) dieselben mit Buchstaben nebst zwei Strichen über denselben bezeichnet wurden. — Zweigestrichene Noten sind die Sechszehntelnoten (s. d.).

Zweiklang, sagen einige Tonlehrer statt Intervall (s. d.), aber aus welchem Grunde und mit welchem Rechte sie dieses Wort so übersetzen, ist schwer zu begreifen.

Zweistimmig, wird der musikalische Satz (s. d.) genannt, wenn die Harmonie eines Tonstücks aus blos zwei Stimmen wesentlich besteht.

Dies ist der Fall bei dem einfachen Duett für 2 Instrumente oder 2 Singstimmen; dann aber auch in vollständigen oder mehrstimmigen Tonstücken, aus welchen 2 Parthien sich concertirend hervorheben. Der zweistimmige Satz hat seine besonderen Schwierigkeiten, wenn er rein und wohlklingend seyn soll, und kann nur von demjenigen bearbeitet werden, der den voll- oder reinstimmigen Satz schon und zwar vollkommen versteht, denn im blos zweistimmigen sind immer nur die wesentlichsten Intervalle anzuwenden, und der Componist kann nicht jeden Ton eines Accordes dazu gebrauchen. Hier ist nicht der Ort, die darüber bestehenden Regeln und Anweisungen mitzutheilen, sondern gehört, was die eigentliche Lehre vom zweistimmigen Satze betrifft, in das Lehrbuch der Composition; doch mögen folgende kurze Andeutungen noch Platz finden. Weil nur 2 Stimmen in diesem Satze hauptsächlich thätig sind, entsteht gar leicht eine Leere in der Harmonie, die empfindlich auf Ohr und Gemüth wirkt, daher müssen die Stimmen niemals zu weit auseinander gehen, damit der Mangel der dazwischen liegenden und zur Grundharmonie gehörigen Accorde nicht zu sehr bemerkt wird; ferner muß in der guten Taktzeit so viel als möglich das Erscheinen einer Octave, als des leersten Intervalls, vermieden werden, besser wirken hier Sexten, Terzen und auch schon Quinten. Man sehe auch den Artikel Mehrstimmig.

Zweiunddreißigstel (nämlich Note oder Pause), s. Note, Pause und Geltung (der Noten).

Zweitel, die Halbetaktnote, s. Geltung (der Noten) und auch Mensuralmusik.

Zweivierteltakt, s. Takt und Taktart.

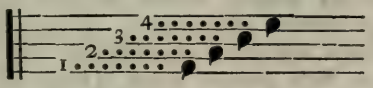
Zweizweiteltakt, s. Alla breve und Takt.

Zwickvorschlag, s. Vorschlag.

Zwischenact, s. Entr'acte.

Zwischenharmonie, s. Harmonie, Fuge und Zwischensatz.

Zwischenraum, (Spatium), der Raum zwischen jedem Linienpaare des Systems — also ihrer vier,



welche nebst den Linien zur Aufzeichnung der Noten dienen. S. Liniensystem. Das Wort Zwischenraum im Sinne von Intervall gebraucht, s. diesen Artikel.

Zwischensatz oder Zwischenharmonie heißt in der Fuge die Ausführung der Stimmen zwischen einer und der folgenden Durchführung, also diejenige Partie der Fuge (mit Ausnahme des Schlußsatzes) wo das Thema in keiner der Stimmen vorhanden ist. Die Zwischensätze dienen, die Ermüdung, welche aus der fortwährenden Aufführung des Themas entstehen könnte, zu vermeiden und die einzelnen Durchführungen von einander zu scheiden, daß der neue Eintritt des Themas um so entscheidender erfolge. Ihr Inhalt wird in der Regel aus dem Thema oder aus dem Gegensatze genommen, doch findet man auch in meisterhaften Fugen Zwischensätze von ganz fremdem Inhalte. Im ersten Falle bietet die Zergliederung des Themas (s. den Artikel Zergliederung) den Stoff zu Zwischensätzen, und diese dienen dann den Hauptgedanken durch Auseinandersetzung und Betrachtung in seinen einzelnen Theilen näher zu erörtern. S. den Artikel Fuge.

ABM.

Zwischenspiel, lat. Interludium, bei dem Choralspiel diejenigen kurzen Sätze oder Accordenfolgen, wodurch von einer Verszeile des Chorals, auf welche ein Ruhepunkt der singenden Gemeinde (durch eine Fermate angedeutet) fällt, zu dem Tone und Accorde, mit welchem die folgende Verszeile anfängt, übergeleitet wird. Auch dehnt man den Ausdruck wohl auf den Satz oder die Accordenfolge aus, durch welche zwei Strophen des Liedes mit einander verbunden werden. Letzteres ist unwesentlich, Ersteres aber, um Lücken zwischen den Absätzen der Choralmelodie zu vermeiden, nothwendig und zweckmäßig; nur dürfen die Zwischenspiele keine bloßen Verzierungen oder dem Charakter des Chorals widersprechende Figuren enthalten. Die Zwischenspiele müssen den Gesang gleichsam hinführen zu dem Anfange der Melodie der folgenden Verszeile: sie müssen im ganzen Sinne des Worts überführend, überleitend seyn, und ihnen diesen Charakter, diese Gestalt zu geben, ist nicht so leicht. Wie am Vor- und Nachspiele, so kann man auch am Zwischenspiele die Kunst des Organisten erkennen. Hier das Rechte, das Gute und Zweckgemäße getroffen, und der Orgelspieler darf vertraut mit seiner Kunst, geschickt und erfahren in derselben genannt werden. S. Orgelspiel. Gute Anweisungen und Vorbilder zu Zwischenspielen gab vornehmlich der alte würdige Rink. — Auch die Entr'actes (s. d.) werden bisweilen Zwischenspiele genannt, jedoch ist als technischer Kunstausdruck das Wort hauptsächlich nur in jenem ersten Sinne in der Musik gebräuchlich.

Zwitscherharfe, veralteter Name der Spitzharfe (s. d.).

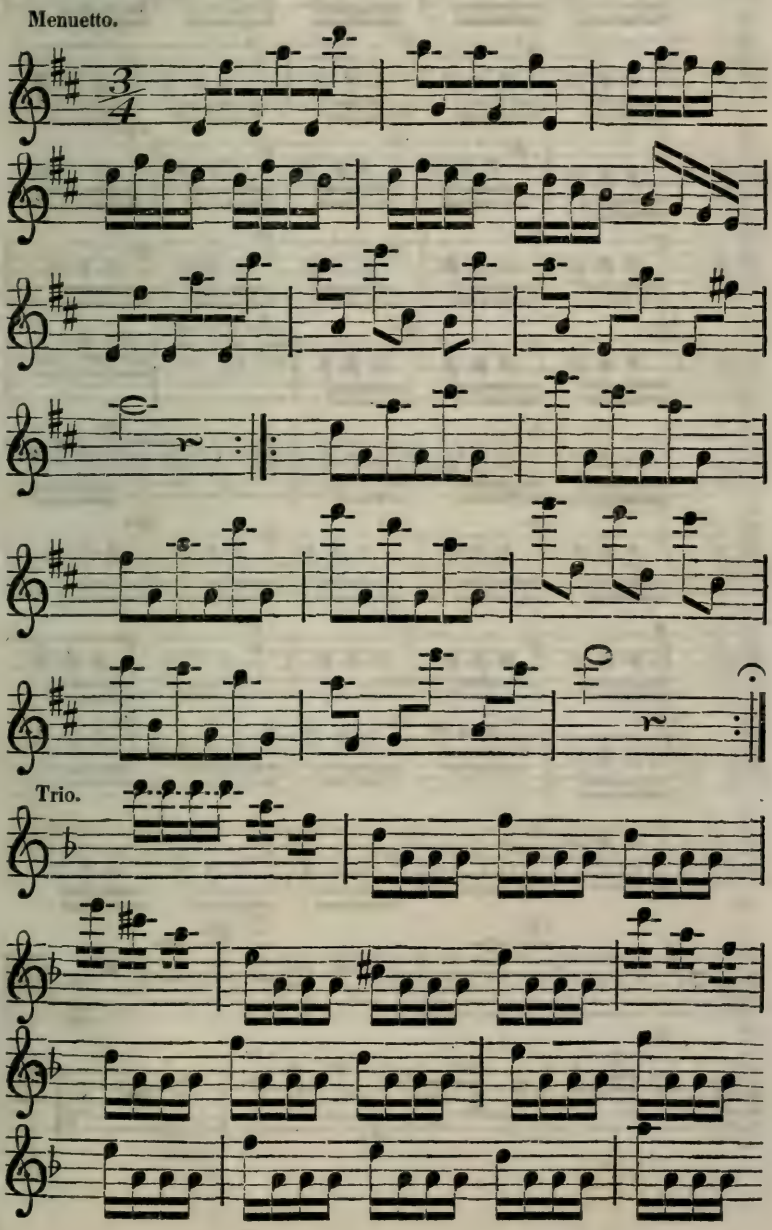
Zwölfachteltakt, s. Takt und Taktart.

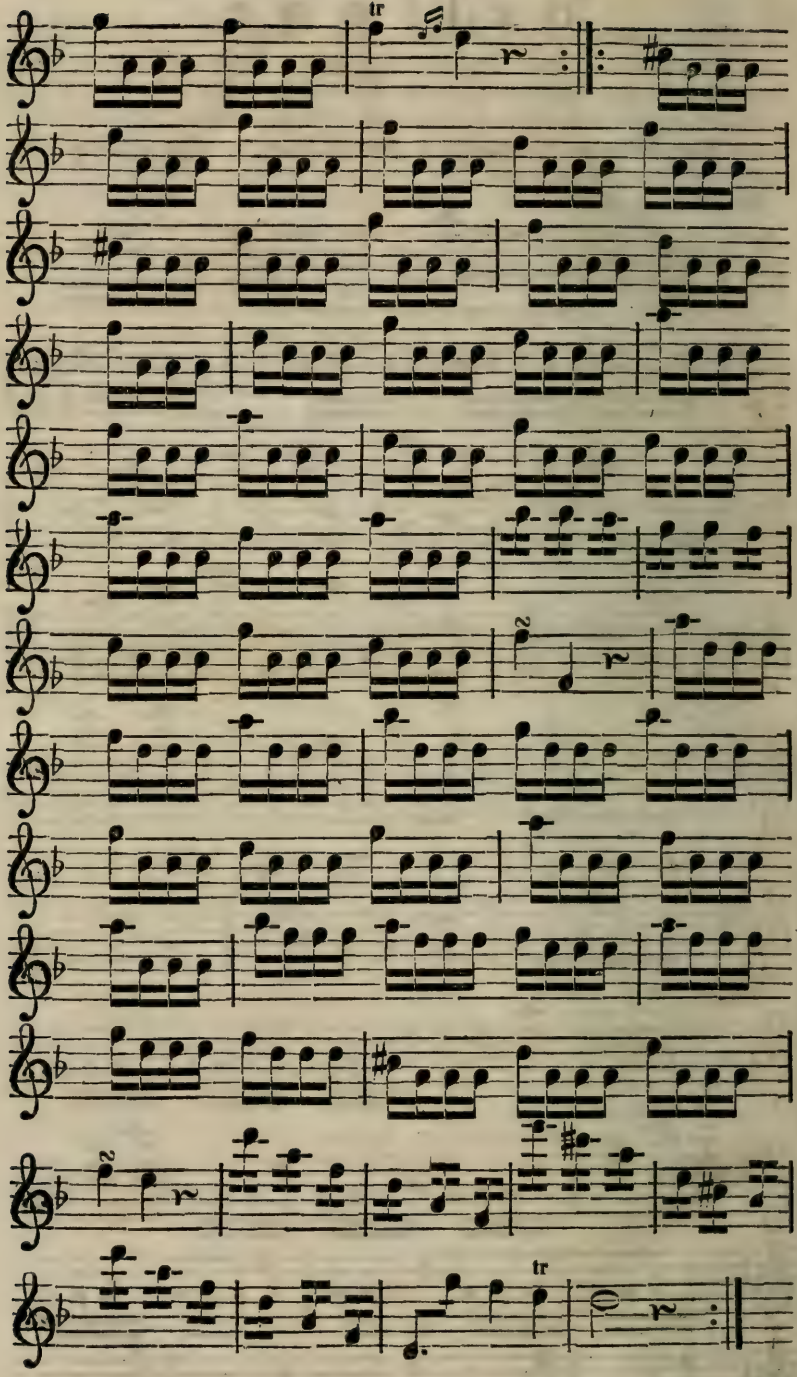
Zwölffaiter, s. Bisser.

Zyka, Joseph, berühmter Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, in Böhmen geboren, bildete sich zu Prag, und kam dann um 1744 in die Capelle zu Dresden, von hier aber später in die Königl. Capelle zu Berlin, wo er zu Anfange dieses Jahrhunderts erst starb. Alle Zeitgenossen rühmen ihn als einen ausgezeichneten Meister auf seinem Instrumente. Auch componirte er Mehreres für dieses, namentlich Concerte, Solo's und Duette, von denen allen aber Nichts gedruckt worden zu seyn scheint. — Sein Sohn Friedrich, der zu Dresden geboren ward, bildete sich unter seiner Leitung ebenfalls zu einem tüchtigen Violoncellspieler, und ward dann in der Capelle angestellt. — Sein jüngster Sohn Joseph, der sich vor allen seinen Geschwistern durch ein außerordentliches musikalisches Talent auszeichnete, das leider nur nicht die gehörige Ausbildung fand, widmete sich Anfangs der Violine, ward nachgehends aber als Bratschist in der Königl. Capelle zu Berlin angestellt. Er schrieb mehrere Operettchen, Cantaten und Claviersachen, die jedoch auch nicht zur Oeffentlichkeit gelangten.

Beilage.

Alter Menuett für die Flöte zum Einüben der Doppelzunge.




tr
2
2
tr

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 20146 4416